نموذج ترخيص

أنا الطالب : فتات سلطان مبارك محمد سيد ياسين أمنح الجامعة الأردنية و/ أو من تفوضه ترخيصاً غير حصري دون مقابل بنشر و / أو استعمال و / أو استغلال و / أو ترجمة و / أو تصوير و / أو إعادة إنتاج بأي طريقة كانت سواء ورقية و / أو إلكترونية أو غير ذلك رسالة الماجستير / الدكتوراه المقدمة من قبلي وعنوانها.

توظيف فن السامري في تدريس مادة الكورال للسنة الإعدادية في المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت.

وذلك لغايات البحث العلمي و / أو التبادل مع المؤسسات التعليمية والجامعات و / أو لأي غاية أخرى تراها الجامعة الأردنية مناسبة، وأمنح الجامعة الحق بالترخيص للغير بجميع أو بعض ما رخصته لها.

اسم الطالب: فتات سلطان مبارك محمد سيد ياسين.

التوقيع:

التاريخ: ٣٠ / ١٢ / ٢٠١٤

توظيف فن السامري في تدريس مادة الكورال للسنة الإعدادية

في المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت

إعداد

فتات سلطان مبارك محمد سيد ياسين

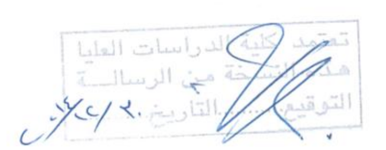
المشرف الرئيس

الدكتور هيثم سكرية

المشرف المشارك

الدكتور عبدالله الرميثان/ الكويت

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في التربية الموسيقية



كلية الدراسات العليا

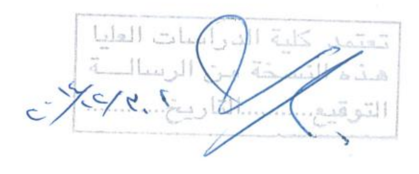
الجامعة الأردنية

كانون الأول 2015

قرار لجنة مناقشة

نوقشت هذه الرسالة بعنوان "توظيف فن السامري في تدريس مادة الكورال للسنة الاعدادية في المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت" ، واجيزت بتاريخ ٢٠١٤/١٢/١٥

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
- الدكتور هيثم سكرية	مشرفاً ....
أستاذ مساعد في القيادة الموسيقية والتأليف الموسيقي / الجامعة الأردنية	
- الاستاذ الدكتور عبدالله الرميثان	مشرفاً مشاركا ....
استاذ دكتور في العلوم الموسيقية /المعهد العالي للفنون الموسيقية/الكويت	
- الدكتور أيمن تيسير	
استاذ مشارك في العلوم الموسيقية/الجامعه الاردنية	عُضواً.....................
- الدكتور رامي حداد	عُضواً.....................
أستاذ مشارك في التربية الموسيقية / الجامعة الأردنية	
- الدكتور عزيز ماضي	عُضواً.....................
استاذ مشارك في العلوم الموسيقية/جامعة اليرموك	



قَالُواْ سُبْحَانَكَ لاَ عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ

صدق الله العظيم

سورة البقرة الآية 32

الإهـــــــــــــــداء

مهما استخدمت من مفردات

ووضعتها في الحيز المخصص لهذا الإهداء

فهي لن تكفي لتعبر عن امتناني

تقديري واحترامي

لمن وقف بجانبي وآمن بقدراتي

يحفزني... يشجعني

يدفعني... يساعدني

يصبر على هفواتي

ويعتني باهتماماتي

إلى والدي المرحوم

منك أستمد قوتي...

معك أشعر بوجودي

شكراً لك

الشكر والتقدير

أتقدم بجزيل الشكر وعظيم التقدير إلى أساتذتي في قسم الفنون الموسيقية في الجامعة الأردنية على ما قدموه لي من وقتهم وخبراتهم طيلة فترة دراستي في الجامعة.

وأخص بالشكر والعرفان كلاً من الدكتور **هيثم سكرية** والدكتور **عبدالله الرميثان** على كل ما بذلوه من جهود حثيثة، وما أبدوه من توجيهات ودعم ومشورة، كان لها الأثر الكبير في إتمام هذه الدراسة.

كما أتقدم بالشكر والتقدير لكل من الأساتذة الأفاضل الذين تكرموا بالمشاركة في مناقشة هذه الرسالة، وهم: **الدكتور رامي حداد والدكتور أيمن تيسير والدكتور عزيز ماضي.**

الشكر الموصول إلى المؤسسات والأساتذة والأصدقاء على مساعدتهم الكريمة بتقديم الإرشادات والمعلومات القيمة.

الباحثة

فتات سلطان سيد ياسين

فهرس المحتويات

توظيف فن السامري في تدريس مادة الكورال للمرحلة الإعدادية في المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت

إعداد

فتات سلطان مبارك محمد سيد ياسين

المشرف الرئيس

الدكتور هيثم سكرية

المشرف المشارك

الدكتور عبدالله الرميثان/ الكويت

الملخص

تناولت هذه الدراسة توظيف فن غناء السامري من التراث الشعبي الكويتي في تدريس مادة الكورال للمرحلة الإعدادية في المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت، وقد تمثل هدف الدراسة في تنمية المهارات الأدائية للغناء الكورالي لدى طلبة هذه المرحلة.

انطلقت الدراسة من خلال ملاحظة الباحثة أثناء تدريسها لمادة الكورال وتفاعلها مع الطلبة في الحصص التطبيقية منذ ما يقارب ستة وعشرون عاماً في المعهد العالي للفنون

الموسيقية في دولة الكويت، إذ تنبهت إلى وجود بعض المشاكل المتعلقة بالقضايا التقنية والأدائية والمعرفية ذات العلاقة المباشرة بمهارات الأداء الكورالي، ومن هنا جاءت مشكلة الدراسة في محاولتها التغلب على تلك المشاكل عن طريق توظيف فن غناء السامري الشعبي في تحسين وضعية الغناء، والتنفس، والنطق، وتشكيل الصوت.

تصنف هذه الدراسة من فئة الدراسات التطويرية والتي تنتمي إلى البحوث الأساسية، ساعية إلى تطوير نظرية مفادها أن استخدام الغناء الشعبي قد يساعد في التغلب على بعض مشاكل الغناء أثناء التدريب الجماعي والفردي، فقد قامت الباحثة باقتراح برنامج تدريبي لطلبة الكورال من المرحلة الإعدادية في المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت، قائم على توظيف فن غناء السامري من التراث الشعبي الكويتي.

تألف مجتمع الدراسة من طلبة مساق الكورال من المرحلة الإعدادية في المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت، أما عينة الدراسة فقد اشتملت على (39) طالباً وطالبة منهم (21) ذكورا، و(19) إناثا.

توصلت الدراسة إلى نتائج كان أهمها:

- يساعد توظيف الغناء السامري الشعبي الكويتي في تطوير المهارات الصوتية الكورالية، وذلك من خلال استخدام التدريبات الغنائية الصوتية المتنوعة بشكل عام ومنها: مخارج الحروف، التنفس، الإيماء والتعبير، بالإضافة إلى التركيز على الجلوس والوقوف بشكل سليم أثناء الغناء.

- يمكن للمهارات الفردية أن تتطور وتحقق نتائج جيدة باستخدام الأغاني الشعبية بشكل عام.
- يساعد توظيف الغناء الشعبي الكويتي على تطوير المهارات الصوتية الكورالية، وذلك من خلال استخدام التدريبات الغنائية الصوتية، والتي بدورها تساعد أيضاً في تعزيز تعلم أسلوب الغناء الشعبي.

وفي ضوء النتائج السابقة قامت الباحثة بوضع مجموعة من التوصيات، أبرزها إدراج الفنون الغنائية الشعبية الكويتية بمناهج ومقررات الكورال في المؤسسات الكويتية ذات العلاقة بصورة أكبر، وذلك لما تحويه من مهارات أدائية هامة للدارس المتخصص.

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتـــــها

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتـــــها

مقدمة:

الموسيقى لغة عالمية، لغة تخاطب الأمم والشعوب، لغة لها دور كبير في التقريـب بـين بني البشر، فهي ومن خلال البرامج التي تبث من خلال التكنولوجيا وتلعب دوراً بارزاً في بنـاء شخصية الفرد وخاصة في الناحية الجمالية للتربية الذوقية (قضاة، 1994: 60)، بالإضافة إلـى ذلك، فهي تلعب دوراً كبيراً في تربية الفرد بروح المحبة للوطن والمجتمع الـذي ينتمـي إليـه، وتعزز ثقافة المجتمع وتقاليده العريقة.

إن الإبداعات الموسيقية هي إرث للأمة، تبقى خالدة مع الأجيال، ويتطلـب خلودهـا أن تكون في المستوى المطلوب، وفي الواقع، فإن المؤلفات الموسيقية تظل حية بعد أن ينقطع مبدعها عن الوجود، ومعنى أنها تحيا، هو أنها تتحول روحياً، وثراؤها نفسه يسمح لها بأن تكون قاعـدة لمختلف المبدعين الذين يجدون فيها على مر التاريخ منبعاً للإلهام (كامل، 1970: 22).

ومن المعروف بأن التربية الموسيقية تساهم في تحقيق النمو المتكامل للمتعلم سواء كـان طفلا، مراهقا، أو شاباً، ولها العديد من الأهداف العامة التي تهتم بصقل شخصية الطلبـة طيلـة مراحل التعليم المختلفة، وأهداف خاصة لتنمية جوانب الإدراك والمعرفـة لـدى الطلبـة الـذين يدرسون الموسيقى، لتمكينهم من التوصل إلى أعلى درجات الدقة في أدائهـا وفهـم عناصـرها، وتشتمل مناهج التربية الموسيقية على العديد من المواد، منها: الغناء، العزف، التذوق الموسيقي، الصولفيج بأنواعه وتربية الأذن أو تربية السمع (صبري وصادق: 1973: 29- 30).

ولقد بدأ عالمنا العربي في السنوات القليلة الماضية الاهتمام بوضـــع الكورال(الكـــورال) تحت مظلة العلوم التربوية الموسيقية، ويمكن تبرير هذا الاهتمام من خلال حقيقـــة أن الكـــورال يلعب دورا هاما في الموسيقى بشكل عام، إذ غالبا ما يستخدم الكورال بمثابة عـــرض للقوالـــب المتنوعة من الغناء، سواء الاحترافي منها أو الشعبي، ناهيك عن القيمة الجوهرية للكورال الـــذي يجمع بين فنون التوافق الصوتي المعروف بـــ(الهوموفونية Homophony) والنسيج الصـــوتي المعتمد على تفاعل الألحان المعروف بالبوليفونية (Polyphony) بالإضافة إلى القيمة الجماليـــة لأداء الألحان العربية التي تعتمد على الصوت الاحادي (Monody).

ومن أجل تحقيق مستوى رفيع من الأداء الصوتي في الكورال، هناك حاجة ماســـة إلـــى جهد كبير مع أفراد المجموعة الكورالية، إذ من الضرورة بمكان العمل على تزويدهم بالمهـــارات اللازمة للغناء، وإمكانية تشكيل المهارات الصوتية والكورالية اللازمة في عملية الغناء الكورالي.

وقد رأى الكثير من التربويين الموسيقيين أمثال بارتك وكوداي وبســـتالوتزي ضـــرورة الاهتمام بالتراث الموسيقي الشعبي المحلي والذي يمكن أن يسهم في تنمية القدرات الموسيقية لدى مجموعة الطلبة المشاركة في الغناء الجماعي في مادة الكورال، فالتراث بما يتضمنه من نمـــاذج لحنية تنتمى إلى بيئة الطالب ومجتمعه ووطنه قريبة من أذنه وإحساسه، وتشجعه على المشـــاركة الفعالة في الكورال أثناء التطبيق العملي للنماذج الغنائية المستخدمة بمختلف مكوناتهـــا النغميـــة والإيقاعية.

اهتم المبدعون في موروثهم في مختلف بلاد العالم، وتبلور هذا الاهتمام في أواخر العصر الرومانسي، حيث ظهر ما يسمى بالمدرسة القومية (Nationalism) والتي كان مـــن أصـــحابها

شوبان وجان سيبيلوس وجوزف بيري وارن كوبلند، إذ اعتمدت تلك المدرسة على الاستفادة مـن الأغاني الشعبية في التأليف الموسيقي والتدوين.

من أبرز المشاكل التي عانت منها الموسيقا بشكل عام والموسيقا العربية بشـكل خـاص ظهور جيل جديد من الموسيقيين والمغنين الذين يعتمدون على التغير من أجل التغيير فقط. وهناك اعتقاد بأن التجديد هو سر النجاح. فعلى الرغم من الحاجة إلى التجديد، إلا أن هذا التغير يتوجب أن يكون لصالح تقدم الموسيقى. يرى هندميث **Paul Hindemith (1895– 1963)** أن التجديد فـي المبادئ هو التجديد الضروري لمولد الموسيقى الجديـدة، وينبغـي ألا يمـس المبـادئ العامـة الجوهرية، فهي الضامنة لسلامة النسق الموسيقي بأكمله. والمهـم بوجـه خـاص أن لا تعكـر الموسيقى الجديدة صفو الحساسية الطبيعيـة لـلأذن تجـاه العلاقـات الطبيعيـة القائمـة بـين الألحان(Hindemith: 1973: 228– 229).

مشكلة الدراسة:

لاحظت الباحثة من خلال تدريسها لمادة الكورال وتفاعلها مع الطلبـة فـي الحصـص التطبيقية، وجود صعوبات في المهارات الأدائية للألحان المستخدمة في البرنامج الغنـائي. ممـا يتطلب إيجاد وحل لهذه المشكلة من خلال توظيف فن السامري كأحد الفنون الكوراليـة لتطـوير مهارات الأداء لدى الكوراليين، وعليه فإن مشكلة الدراسة تكمن في توظيف الغناء الشعبي لتعليم الطلبة الكورال بالشكل الأمثل.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدارسة في أنها تسلط الضوء على مدى أمكانية الاستفادة من توظيف فن السامري كمنهج لتطوير الكورال للمرحلة الإعدادية في المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت، وهذا ما سيقود عملياً إلى إمكانية الاستفادة من النتائج في التطبيق العملي ليشمل القوالب الشعبية الأخرى، وفي مختلف المستويات الدراسية.

كما وتكمن أهميتها في إمكانية الخروج بنتائج وتوصيات لبناء منهج عملي تطبيقي لتدريب الكورال الاحترافي، وتسليط الضوء على ذلك النظام والطريقة كشكل من أشكال وأساليب تدريس المغنين الطموحين في الكورال، وسيكون بالإمكان فتح الطريق أمام تحسين الأداء الجماعي.

أهـداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى ما يلي:

- التعريف بإمكانية توظيف فن السامري كأحد أنواع التراث الشعبي الكويتي لتنمية المهارات الأدائية للغناء الكورالي لدى طلبة المرحلة الإعدادية في المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت.
- المساهمة في المحافظة على الموروث الشعبي من خلال إحيائه في العملية التربوية والتعليمية.
- تقديم تمارين غنائية متعددة الأصوات مبنية على فن الغناء السامري.

فرضيات الدراسة:

يستند سعي الباحثة من أجل تحقيق هدف الدراسة في وضع فرضيات الدراسة والتحقق من صحتها إلى حقيقة أن تطوير أداء المهارات في الكورال قد تكون ممكنة في الحالات التالية:

1- يمكن تحسين مستوى المهارات الأدائية (التنفس، النطق، اللهجة، تشكيل الصوت، وضعية وقوف الطالب) للغناء لدى طلبة المرحلة الإعدادية لكورال المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت من خلال إمكانية استخدام أشكال فن السامري.

2- يمكن رفع مستوى مهارات التنفس لدى طلبة المرحلة الإعدادية لكورال المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت من خلال التدريبات المقترحة والمعتمدة على نماذج غناء السامري الكويتي.

3- يمكن تحسين مستوى مهارة النطق واللهجة لدى طلبة المرحلة الإعدادية لكورال المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت من خلال إمكانية استخدام نصوص أغاني السامري الكويتي.

4- يمكن رفع مستوى مهارات تشكيل الصوت لدى طلبة المرحلة الإعدادية لكورال المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت من خلال التدريب على أغاني السامري الكويتي.

أسئلة الدراسة.

وفقا للمشكلة، والهدف، وموضوع، وفرضيات الدراسة تطرح الباحثة الأسئلة التالية:

- ما الأثر المتوقع حصوله نتيجة تطبيق الخطة المقترحة لتنمية المهارات الغنائية لدى طلبة المرحلة الإعدادية لكورال المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت ؟
- هل يمكن تطوير المهارات الغنائية المتعلقة بالتنفس، ووضعية الغناء، النطـــق، اللهجـــة، وتشكيل الصوت لدى طلبة المرحلة الإعدادية لكورال المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت من خلال تدريب الطلبة على أغاني السامري الكويتي؟

محددات الدراسة.

تحددت الدراسة فيما يلي:

- نماذج مختارة من أغاني السامري الكويتي، بما يتناسب وتحقيق أهداف الدراسة.
- طلبة المرحلة الإعدادية في المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت للعام الدراسي 2013 /2014.
- المهـــارات الغنائيـــة التاليـــة: التـــنفس (Respiration)، وضـــعية الغنـــاء (Singing Installation)، النطق (Articulation)، اللهجة (Diction) وتشكيل الصوت (Sound Formation).

منهجية البحث:

استخدمت الباحثة المنهج التطويري في دراستها والذي يصنف تحت الدراسات الأساســية والتي تسعى لتطوير نظرية قائمة أو إيجاد نظرية جديدة (عدس، 1999: 11)، إذ تـــتلائم هـــذه الدراسات مع هذا النوع من الأبحاث، فقد استندت الباحثة على نظرية معروفة مفادها أن الغنـــاء

الشعبي يساهم في تطوير مهارات الغناء بشكل عام، وقد قامت الباحثة باقتراح طريقة لاستخدام الفن السامري الشعبي لتطوير مهارات الغناء عند طلبة الكورال. (شوني، 2010: 16-17)

التعريفات الإجرائية:

- **المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت:** هو معهد موسيقي تابع لوزارة التعليم العالي تأسس عام 1972 على يد الأستاذ أحمد باقر، ويمنح شهادة البكالوريوس بالموسيقا.
- **فن السامري:** احد الفنون الشعبية الجماعية الكويتية، والتي لا يزال الكويتيون أمناء في الحفاظ عليها، من خلال عرضها وتقديمها في كافة المناسبات الاجتماعية والوطنية في داخل الوطن وخارجه.

- **Vocalise:** (قراءة الألحان الغنائية) مؤلفة غنائية تعتمد على الأداء باستخدام أحرف العلة الأوروبية دون كلمات، ومنها ما هو فني يعرض في قاعات الموسيقى ومنها ما هو مؤلف بغرض تدريب الأصوات داخل الأكاديميات والمعاهد(عبد الكريم، 2000: 170).

- **المهارات الغنائية:** وهي تلك التمارين والتدريبات التي تهدف إلى صقل الصوت البشري عن طريق معالجة التفاصيل الفنية عند تدريس مادة الغناء مع مراعاة المحافظة على تزامن عمل الأجهزة المعنية في إصدار الصوت وإكسابه المرونة الكافية ليصبح قادرا على التعبير الموسيقي وعن الأفكار والمشاعر والأحاسيس النبيلة التي تحتويها المؤلفات الغنائية (Fields، 1977: 35).

- **التوظيف:** التوظيف اصطلاحاً يعني تقنية اختيار الرمز أو التجربـــة الســـابقة أو إســـقاط ملامحها على التجربة المعاصرة ... دون أن يطغى جانب على آخر (رحاحلـــة: 2008: 25ــ 26). وهو أيضا تجربة يتغلغل فيها صوت الحاضر في الماضي، والماضـــي فـــي الحاضر للتعبير عن تجربة... معاصرة (زايد، 1997: 61).

- **الأداء المنفرد:** (Solo) أداء منفرد لآلة ما، أو لصوت غنائي بشري؛ اما بمفرده أو ضمن عمل للأوركسترا، يكون للآلة المنفردة أو للصوت المنفرد دور الريادة فيه.(مجمع اللغـــة العربية، 2000، ص140)

- **المهارات الأدائية:** هي المهارة المطلوبة في الأداء الفني والتي تمكن الفنان من التعبيـــر عن ذاته.(Fielden, 1934, p. 162)، وهي جميع عناصر الأداء الفسيولوجية والعزفية التي يتم من خلالها التعبير الموسيقي.(Matthy, 1932, p. 3).

- **الدراسة Study:** مقطوعة موسيقية معدة لمعاونة الدارس فـــي تنميـــة قدراتـــه الفنيـــة ومهاراته العزفية، وعادة ما تكون معدة لخدمة تقنية فنيه محـــددة. (Apel, 1972, p. 300)

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقـــــــة

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

أولاً:الإطار النظري

السامري الكويتي:

ستحاول الباحثة هنا التعريف بفن السامري في الكويت وتحديد سماته الفنية.

تمتد جذور الأغنية الشعبية الكويتية إلى أزمنة قديمة، استطاعت الأجيال أن تتوارث العديد من نماذجها المختلفة أثناء ممارستها من خلال المناسبات المتنوعة، لتصل إلى ماهي عليه اليوم من حال، معبر صادق عن ثقافة الشعب الكويتي على مر العصور، فلقد جاءت الأغنية الشعبية الكويتية مرآة عاكسة لعادات وتقاليد وفكر أبناء هذا الشعب، وحاملة في طياتها الكثير من الثقافة الفنية الشعرية– الموسيقية التي تشكل في جوهرها الهوية الفنية العربية الكويتية المعاصرة (الدويش: 1980: 15).

نشأت الأغنية الكويتية وظهرت استجابة لمآرب فرضتها ظروف الحياة على الشعب الكويتي، وزاولها المواطن في مختلف الأنشطة اليومية وفي شتى المناسبات الاجتماعية والدينية، خاصة الأعمال الشاقة التي يضطر فيها الفرد إلى مفارقة الأهل والوطن بحثا عن الرزق والكفاية في العيش.

وتعكس الأغنية الشعبية الكويتية في إيقاعاتها وأشكالها المتنوعة إيقاعات الدول المجاورة لها، وبالذات دول الخليج وجنوب شبه الجزيرة العربية، كما أنها أخذت عن موسيقى وإيقاعات الدول التي احتك بها المجتمع الكويتي في تجارته وأسفاره مثل الهند ودول الساحل الأفريقي،

وأضيفت إلى هذه الإيقاعات والأشكال الغنائية إضافات عديدة تجعل للأغنية الشعبية الكويتية طابعا خاصا فريدا، كما ساهم المكان الذي يعيش فيه الأفراد مساهمة فعالة في شكل وطريقة أداء الأغنية الشعبية الكويتية، فلكل مكان ظروفه التي تؤثر في طبيعة أهله وطبيعة أعمالهم اليومية.

ورد معنى السامر في قواميس المعاني كما يلي: السَّامِرُ: المتسامرون. والسَّامِرُ مجلسُ السَّمَرِ (المعجم الوسيط). سامر – سامره: حادثه ليلا (المعجم الرائد). سامر: مجلس السمر. رفقاء محادثون ليلا (المعجم الرائد). سامر – سَامَرَ ضَيْفَهُ ": حَادَثَهُ لَيْلاً. " يُسَامِرُ أَصْدِقَاءهُ فِي لَيَالِي الصَّيْفِ "، مَنْ يَسْهَرُ اللَّيْلَ وَهُوَ يَتَحَدَّثُ مَع... " سُمَّارُ اللَّيْلِ "، " أَمْسَيْتُ فِي سَامِرِ الحَيِّ ": فِي مَجْلِسِ مُسَامَرَتِهِمْ (المعجم الغني). سامَر جارَه حادثه ليلاً " سامَره حتى ساعة متأخِّرة من الليل "، بات يسامر النُّجومَ: يرقبها ويقلِّب الطَّرفَ فيها (معجم اللغة العربية المعاصر). كما وتعني كلمة سمر: لم ينم وتحدث ليلا، وتسامر القوم، تحدثوا ليلا(المنجد، 1991: 349– 350). وجاء في كتاب الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية الكويتية على أنه " أسم يطلق على لون من ألوان الغناء الشائع في مدن الجزيرة العربية وقراها، كما يمثل السامري الأغنية الشعبية الجماعية بكل معانيها" (الديكان، 1995: 231).

إنّ السامري لون من الفنون الشعبيّة التي يلوذ بها الناس سبيلا إلى إحياء مجالس السهر الطربيّ، فيجتمعون في مناسبة من مناسبات أفراحهم كالمناسبات العائلية مثل: الزواج، الختان:

أَنَا البْارِحَةْ هَلِّتْ مَحَاجِيرْ عُيُونِي	**مِنِ العَصَرِ لِينِ النُّور بَيِّنْ عَلَيَّةْ**
سَبَبْ جَادلٍ عَنَّه القَرَايبْ حَدُّوني	**هَلِ الجُودِ والمَأجُودِ والمَكْرَمِيَّة**
الاَ يَهلِي وأن كّانكُمْ تُرحَمُوني	**تِعْرَفُون طِبِّي مزة بِالشَّفِيَّةْ**
اَنَا إنْ مِتِّ فِي خدٍّ بعيدِ ادْفُنُونِي	**وُخطُوا عَلَى قَبرِي حُدُودٍ قُويَّةْ**

أَنَا إِنْ مِتِّ فِي ثوبٍ الفَضَى كفنونُني وأَنا حيْ وَأنتُم تَســمُعونْ الوَصَّــيةْ

ت ل هل حا رى با ل نا أ

3

ني يو اع ر ي ج ... حا م

نموذج رقم (1)

كما ويدخل السامري في مناسبات خاصة (المواجب) أو ما يعــرف بــالزار، ويضــيف الرميثان بأن غناء السامري هو المسيطر في الغناء أثناء الرحلات في المخيمات التي تنصب وتقام في البر(الصحراء) أثناء فصل الربيع، حيث يستسلم الكويتيون لسلطان الليل وهــو يؤالــف بــين وجداناتهم بعجيب الإحساسات، ويلطّف من طبائعهم ويزيد مــن تأنّســهم الاجتمــاعي البــدويّ (الرميثان، 2002: 249).

وعن الجذور التاريخية لفن السامري[1] فهو فن غنائي شعبي من الشعر النبطي وهو مــن الفلكلورات القديمة في الجزيرة العربية، أدخل أوزانه ذات القافيتين الأمير الشاعر محســن بــن عثمان الهزاني العنزي الوائلي (1130–1210 هــ)، الذي ينحدر من قبيلة الهزازنة فــي نجــد الجنوبية، وهو من أشهر شعرائها في التاريخ الحديث، وكان يُلقّب بأمير الشعر الغزلــي، ومــن بعده، جاء الشاعر محمد بن حمد بن لعبون (1205–1247هــ)، وهو شاعر من قبيلة عنزة فــي بلدة حرمة بنجد، ويعد من أشهر أعلام الشعر النبطي في الجزيرة العربية، فواصل الاعتناء بهــذا

1 – الموقع الإلكتروني: http://www.alarab.co.uk/?p=11681 أخذت بتاريخ 2014/11/25 الساعة 1:30 مساءاً.

الفنّ، حيث صاغ ألحانه التي تعرف اليوم باللعبونيات نسبة إليه. ومن ثمة، تطـور هـذا اللـون الشعري فأُدخلت عليه الإيقاعات الخفيفة البسيطة كقرع الطبول والتصفيق بالأيادي، وصارت تُنْظم له قصائد خاصة تُغنّى بألحان شعبية سرعان ما تحول الاسم إلى فن السامريّ.

انتقل السامري مع الهجرات التي قدمت من نجد إلى الكويت للعمل والإقامة فأحب الناس هذا الغناء الجديد وبدا الكويتيون يطورونه لما يتفق مع الطباع والعادات والبيئة التي انتشرت بهـا أنواع كثيرة من الإيقاعات بحكم تنوع الفنون وازدهارها بالكويت فاستبدلت آلة "الطار"[2] الذي كان الجلد يحيط بها من الوجهين إلى الطار المفتوح من جهة واحدة إضافة إلى استبدال الطبـل الـذي كان يشد الجلد من الناحيتين أيضا، واستبدل بالطبل البحري الذي يستخدمه في السامري أهل جبلة وأهل الفنطاس "القرويه" فقط. أما فرق السامري في المرقاب، فقد حافظوا على الطبـل المحـاط بالجلد من الجهتين. وفي أواخر الثلاثينات ومع بداية الأربعينات طرأ على السـامري بالكويـت تطورا كبيرا، وذلك لظهور ألحان جديدة ومتميزة عما قبلها من الحان وكذلك ما يؤدى من رقص على هذه الألحان والإيقاعات المبتكرة عند النساء والرجال، وفي هذه الفترة ابتـدعوا "النجـازي" اللون الذي أضفي على السامري لونا جديدا ورافق ذلك بروز مجموعة من الشعراء الذين أعطوا هذا الفن جل اهتمامهم فبدأووا صياغة أجمل القصائد لتغنى عليه. (الديكان: 1995: 34)

ذكر العديد من الباحثين في دراساتهم عن الأغنية الكويتية أنواعـا متنوعـة للسـامري، بعضهم جاء مختصرا، والبعض الآخر مسترسلا. وتضع الباحثة هنا نماذج لبعض أهـم أنـواع السامري المنتشرة في الكويت.

---

2 – الطار أو الطارة وهي آلة إيقاعية تشبه الدف.

- **السامري النجازي.** وهو أحد ألوان غناء السامري الذي تغنيه النساء، ويطلق على هذا الشكل أيضا" مشربك"، والسامري النجازي يصاغ في إطار الميزان الموسيقي الرباعي– الوحدة العادية– بنفس نصوص الأشكال الأولى من السامري، وكذلك الإيقاعات كالطارات والطبل والتصفيق (الديكان، 1995: 235):

بَـــــرْدَه يجــــى نِسْــــنَاس　　يا سِهيل يـــا الجنُـــوبُي　　بَـــــرْدَه يجِــــى نِسْـــــنَاس

لـــو مِـــنْ بعِيــد النـــاس　　قَلبْـــي يحـــبَّ الطِيـــب　　لـــو مِـــنْ بعِيــد النـــاس

يـــا الحِنَّـــا والمــــدَّاس　　يا الحلو مَشْــيةَ خِلَّــى　　يـــا الحنَّـــا والمــــدَّاس

لاْ يـــــــدَرىِ الــــــبْلاس　　دَنـــق عَلـــى حُبـــك　　لا يْـــــــدَرىِ الــــــبْلاس

كنَــــــه يفــــل اجَنـــاس　　يا مِـــنْ حَديثـــه عنَـــيّ　　كَنــــــه يفـــلَ اجنَـــــاس



نموذج رقم (2)

- **الدوسري:** نسبة للدواسر، وهم أهل وادي الدواسر الواقع في نجد، وتتميز ألحان هذا اللون بطول بيت القصيدة، وكثرة الحليات ضمن الجملة الغنائية، وهو من الإيقـــاع الثلاثـــي أو

الرباعي، يؤدى ميزانه بنفس أسلوب وأداء أنواع السـامري الأخرى(الـديكان: 1995: 235):

حمَـــامَ يلّـــي فِـــي البِسَـــاتِينْ ... يلْعِـــي بْطَـــرَبْ وِالهَـــمِّ مَاجَـــاهْ

هُـــو مُولِعـــك تَـــل الرّمَـــامِينْ ... أوْ معجبَـــكْ خَضَّـــابِ حَنَّـــاهْ

مَـــا مَولعَّـــكْ بَـــدْوٍ مقَفِّـــينْ ... حَـــدْر الغَمَـــامِ اللِّـــي نَثَـــرْ مَـــاهْ

أَو مِعجِبَـــكْ حَضَـــرٍ مُقِيمـــينْ ... هْـــلِ القُصُـــورِ اللِّـــي مُبنَـــاهْ

عَسَـــاكِ يَالرُّوضَـــةْ تِســـلينْ ... وِالسّـــيلِ يمـــلاَ لِـــي ركَايَـــاهْ

يَـــا العْـــينِ هَـــوْدِي لاَ تلجِّـــينْ ... صِيرِي صَـــبوُرَهْ يَـــا المِشَـــقَّاهْ[3]



نموذج رقم (3)

السامري الحوطي: نسبة لأهل الحوطة، ويقصد بها حوطة بني تميم، وقد شاع الحوطي بين مرددي السامري كلون من الألوان الخفيفة (الديكان، 1995: 235):

كَـــرِيَمٍ يابَـــارِجْ صَـــدَّقْ خَيَالَـــهْ وانْثَـــرَ مَـــاهْ

---

3 – طوّر هذا اللحن ضمن لوحة الكويت التي غناها المطرب صالح الحربي، وهي من ألحان غنام الديكان.

عسَا، يَسْجِى الخَبَارِي اللّي شَرَبْنَا اليُوم منْهَـــا

يَا شُوقْ يَـــا للّـــي حَـــدَرْ والاَّ هِنَـــا ولا هِنَـــاه

مَدْرِي حَدَرْ مِنْ عَلاوي اسْمَها سِـــجيت عَنْهَـــا

لِجيت انْسَى عَدِيلِ الرُّوحْ تَطْرى عَلَـــىّ مَحَايَـــاهْ

عَوَّدتّ لَهْ مَوْجِعٍ والعـــينِ فِـــي شُـــوفَهْ فتَنَهْـــا

مَغْنوُجْ مُنَالِي شُـــرُوع اطالِبَـــهْ والحَـــقّ وِيَّـــاهْ

وَالَشَّرْع مَا فَادنِي والرُّوحْ مَضْـــنوُني رَهَنْهَـــا

والَّه دِينِ القطَـــا دِيـــنِ القِطـــا دِيـــنْ عَرفْنَـــاهْ

إن عِشْت لازُورهَا وانْ مِتّ قَالَوْا مَـــاتْ عَنْهَـــا

(الديكان، 1995: 244)



نموذج رقم (4)

المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت:

تأسس معهد الدراسات الموسيقية (شهادة ثانوية موسيقية) في العام 1972 على يد الأستاذ أحمد باقر، ومن ثم بدأت فكرة تأسيس المعهد العالي للفنون الموسيقية (شهادة بكالوريوس) في العام 1976، ويعد المعهدان الوحيدين في دول مجلس التعاون الخليجي، كان الهدف من إنشائهما

النهوض بالموسيقى العربية وتقدمها وتطورها، وإعداد الموسيقيين المختصين في العزف على مختلف الآلات الموسيقية، وتعلم الغناء الفردي والجماعي، وإعداد المؤلفين الموسيقيين ذوي الثقافة الفنية الرفيعة، وإعداد المدرسين التربويين، وإعداد جيل فني يستطيع حمل الرسالة الموسيقية العربية والعالمية على أساس سليم.

الغناء:

الغناء لغة هو التطريب والترنم بالكلام الموزون وغيره، ويكون مصحوبا بالموسيقى وغير مصحوب(أنيس: 1960: 644). أما المقصود بالغناء عند العرب، فهو ما يراد التغني به وتطريبه وتقطيعه قطعا موزونة تكون نغمة ويوقع على كل صوت منها بإيقاع يناسبه فيزيد لذة الاستماع، حتى يثير الطرب في النفوس، لاسيما إذا اقترن بآلة طرب(شورة: 2002: 11).

ويقول إخوان الصفا في الغناء بأنه" مركب من الألحان، واللحن مركب من النغمات، والنغمات مركبة من النقرات والإيقاعات وأصلها كلها حركات وسكون"، وقالوا أيضا:" والغناء هو ألحان مؤلفة، واللحن هو نغمات متواترة، والنغمات هي أصوات متزنة، والصوت هو قرع يحدث في الهواء من تصادم الأجسام بعضها مع بعض". ويؤكد إخوان الصفا أن الإيقاع بهذا المعنى لا يحدث "إلا من حركات متواترة بينها سكنات متتالية"(إخوان الصفا: 1957: 196- 197).

ويرى ابن خلدون في فصل صناعة الغناء في مقدمته بأن" هذه الصناعة هي تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقع على كل صوت منها توقيعا

عند قطعه، فيكون نغمة ثم تؤلف تلك النغمة بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات(ابن خلدون: 1995: 394).

التراث:

كلمة (التراث) في اللغة مشتقة من فعل ورث، ومرتبطة دلاليا بالإرث والميراث والتركة والحسب، وما يتركه الرجل الميت ويخلفه لأولاده، وفي هذا الإطار يقول ابن منظور في كتابــه" لسان العرب": ورث الوارث: صفة من صفات الله عز وجل، وهو البــاقي الــدائم الــذي يــرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم، والله عز وجل، يرث الأرض ومن عليها، وهو خيــر الــوارثين، أي يبقى بعد فناء الكل، ويفنى من سواه فيرجع ما كان مــلــك العباد إليه وحده لا شريك له، ورثــه مــالــه ومــجــده، وورثــه عــنه ورثا ورثة ووراثة وإراثة. ورث فلان أباه يرثــه وراثـــة ومــيِــراثــا ومَيراثا، وأورث الرجل ولده مالاً إيراثا حسنا. ويقال: ورثت فلانا مالا أرثه ورثــا وورثا إذا مات مورثك، فصار ميراثه لك. وقال الله تعالى إخبارا عن زكريا ودعائه إياه: " هــب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب"؛ أي يبقى بعدي فيصير لــه ميراثــي. والــورث والإرث والتراث والميراث: ما ورث؛ وقيل: الورث والميراث في المال؛ والإرث في الحســب. وورّث في ماله: أدخل فيه من ليس من أهل الوراثة. وتوارثناه: ورثه بعضنا بعضا قدما. ويقال: ورثت فلانا من فلان أي جعلت ميراثه له. وأورث الميت وارثه ماله أي تركه له. التــراث: مــا يخلفه الرجل لورثته، والتاء بدل من الواو. والإرث أصله من الميراث، إنما هو ورث فقلبت الواو

ألفا مكسورة لكسرة الواو. أورثه الشيء: أعقبه إياه. وبنو ورثة: ينسبون إلى أمهم. وورثان: موضع (ابن منظور، 1993: 728-729).

أما اصطلاحا فإن مفهوم التراث يعني كل ما هو متوارث، بما يحوي من الموروث القولي، أو الممارس أو المكتوب، إضافة إلى العادات والتقاليد والطقوس، والممارسات المختلفة التي أبدعها الضمير العربي، أو العطاء الجمعي للإنسان العربي قبل الإسلام وبعده (خورشيد، 1992: 22-23).

وهو أيضاً المخزون النفسي المتراكم من الموروثات بأنواعها في تفاعله مع الواقع الحاضر، أو هو الحصيلة الثقافية التي تتبلور فيها ثقافة وخبرات وحكمة شعب. والتراث ليس كياناً معنوياً منعزلاً عن الواقع، بل هو جزء من مكونات الواقع، يوجه سلوك الإنسان في حياته اليومية (حنفي، 1987: 12) ويرى بعضهم أن التراث يمتد ليشمل الإنسانية دون تحديده بحدود قومية، فيما يذهب (الكبيسي) إلى إعطاء التراث هوية عربية خاصة معتبراً أنه مجموع ما ورثناه أو أورثتنا إياه أمتنا العربية من الخبرات والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية ابتداء من أعرق عصورها إيغالاً في التاريخ حتى أعلى ذروة بلغتها في التقدم الحضاري (الكبيسي، 1978: 6).

الأصوات البشرية وطبقاتها الصوتية:

يقصد بكلمة الأصوات (الأصوات الغنائية)، التي تضم الغناء المنفرد (بالإنكليزية Song – بالفرنسية Chant – باللاتينية Cantus – بالايطالية Canto) والكورال.

تسمي المراجع الفرقة (Ensemble) أو المجموعة التي تتألف من مجموعة من المغنيين بالكورال أو الجوقة. Choir بالإنجليزيـــة، Choeur بالفرنســية، Chorus باللاتينيـــة، Coro بالإيطالية (بيومي: 1992: 140). ويختلف مفهوم الكورال ضمن نطاق الموســيقى الكلاســيكية الغربية بشكل كبير عنه في الموسيقى العربية العربية، وذلك من حيث أسلوب الغنـــاء وإخـــراج الصوت وتقسيم أصوات الكورال إلى طبقات صوتية، وهذا بدوره عمل على كتابة موسيقية متعددة الخطوط اللحنية، فكل المغنين في الكورال العربي الشرقي يغنون نفس اللحن بطبقـــات صـــوتية مختلفة مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف الطبقة الصوتية بين الرجال والنساء.

تجدر الإشـــارة إلـــى تعـــدد أنـــواع الكـــورال، فمنهـــا الكـــورال الكنســـي، الكـــورال الجامعي، الكـــورال المدرسي، كورال الأطفال إلـــى الكـــورال الاحترافـــي. يمكـــن أن يغنـــي الكورال من دون مرافقة آلية (a Capella) أو مع مرافقة آلية.

ويطلق على مدونة الغناء عموماً اســـــــــم (Vocal Score) والتـــي تضـــم تـــدوين الأصوات المنفردة أو الكورالية مع مرافقة البيانو، ويُطلق اصـــطلاح التيســـيتيورا (Tessitura) على المساحة الصوتية الفعلية المستخدمة ضمن المساحة الصوتية الكاملة والمريحة للمغني (دون استخدام الأصوات المتطرفة)، وهي منطقة يكون الأداء فيها بأفضل القدرات التعبيرية والجمالية. ويقابلها في الآلات اصطلاح (مجال التعبيـــر الأعظـــم – Scope of Greatest Expression) الذي ابتدعه ريمسكي كورساكورف، وقصد به المجال الذي تقدم فيه الآلـــة أفضـــل مواصـــفاتها الأدائية الحسية والعاطفية. ولذلك وبشكل عام فإن النوتات المتطرفة في المجال الصوتي هي قليلة الاستخدام وعادة ما تستخدم لأهداف تلوينية استعراضية فقط (بيومي، 1992: 458).

يصنف العلماء الطبقات الصوتية طبقا للجنس إلى:

أولاً: الأصوات النسائية

1- السوبرانو (Soprano). وهو أعلى طبقة في أصوات النساء وأصوات الكورال المختلطة. وعادة ما يقوم بأداء اللحن الأساسي (Cantus Firmus) في الكورال، فيما تؤدي باقي الأصوات دور المرافقة. وصوت السوبرانو بعدة أنواع:

- السوبرانو الكولوراتورا (Soprano Coloratura)، أو السوبرانو الخفيف (Soprano Léger) الذي يمكنه الارتفاع إلى الطبقات الحادة جداً. ويتصف بالمرونة الفائقة والقدرة على أداء الزخرفات الغنائية والفنيات الأكروباتية.

- السوبرانو العاطفي (Soprano Lyrique)، أو نصف الممتلئ (Demi Character). وتعود تسميته بـــ ليريك (Lyrique) نسبة إلى الغناء اليوناني القديم والمصحوب بآلة الليرا. أما حالياً، فهو يدل على الأسلوب الموسيقي الغنائي أو الآلي الذي يتصف بالعذوبة والعاطفة والغنائية إضافة إلى القوة. وخامة السوبرانو العاطفي من أكثر طبقات النساء توازناً، إذ تجمع بين مرونة السوبرانو الكولوراتورا وقوة السوبرانو الدرامي، وقد قدم للمؤلفين إمكاناته الكبيرة في جميع العصور.

- السوبرانو الدرامي (Soprano Dramatique)، أو الممتلئ العميق (Grand Character): إذ يستطيع إثبات وجوده ضمن حشد الأوركسترا دون قلق من ضياعه أو خفوته.

- الميتزوسوبرانو (Mezzo Soprano): وهي طبقة النساء المتوسطة.

- الكونترالتو (الآلتو) (Alto - Contralto). وهي طبقة النساء الغليظة. (درويش رامي، 2011: 36)

ثانيا: أصوات الرجال.

1- التينور (Tenor): وهو أعلى طبقة ضمن أصوات الرجال، وترجع تسميته إلى كلمة، بمعنى يسيطر، فقد كان يؤدي اللحن الأساسي الكورال القديم، فيما يقوم صوت أو أكثر في أداء المرافقة. وللتينور عدة أنواع:

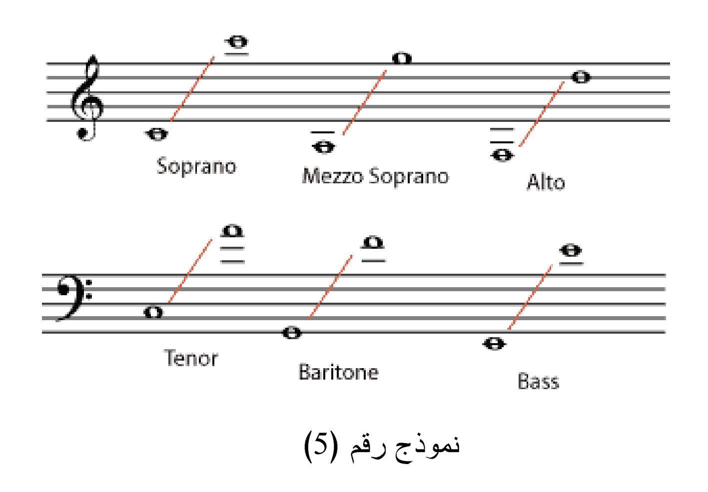
- التينور الخفيف (Tenor Léger). ويتصف بالنعومة (Dolce).

- التينور العاطفي (Lyric Tenor)، أو نصف الممتلئ. وهو من أكثر أصوات الرجال توزاناً، لذلك فقد أكثر المؤلفون استخدامه.

- التينور الدرامي (Dramatic Tenor). ويتصف بالقوة والقدرة على أداء أكثر الأدوار جهداً وقوة.

2- الباريتون (بالإنكليزية Baritone – بالفرنسية Baryton – بالإيطالية Baritono). وهي الطبقة الوسطى في أصوات الرجال. وتتصف بالمرونة.

3- الباص (بالانكليزية Bass – بالايطالية Basso). وهو أغلظ أصوات الرجال، ويسمى أحياناً باص باريتون (درويش رامي، 2011: 38).



نموذج رقم (5)

الجهاز الصوتي:

إن عملية النطق هي تشكيل الصوت على نحو معين ليتحول إلى إيقاعات تشكل الكلمات وتنتج الكلام، ويجب ألا نفهم من ذلك أن عملية النطق هي نفسها عملية التنفس العادي إذ أن عملية التنفس تتم بصورة صامتة طالما أن تيار الهواء يمر إلى الرئتين ومنهما دون عوائق، أما في عملية النطق، فإن الهواء أثناءها لا يمر مروراً طليقاً أو حراً، بل يتعرض أثناء خروجه من الرئتين لأنواع من الضغط والكبح على طول الجهاز الصوتي والحنجرة والحلق ومؤخرة اللسان ومقدمته والشفتين، ولكن من الضروري عند إصدار النغمة الصوتية أن يكون الحلق والفم والأنف قنوات مفتوحة متحررة من أي توتر غير ضروري، وذلك لأن عضلات الحلق تكون متوترة في العادة لكي تنقل الانفعالات الشديدة كالخوف والغضب والكراهية.

ومع ذلك لا ينبغي أن يكون الحلق مضغوطاً أو مقفولاً لأن العضلات تسـتجيب تلقائيـاً للأفكار والمشاعر. وإذا فتحت هذه الأعضاء وتحررت من التوتر ومن الضغط غير المطلوب فإن الحلق يضخم، ويكبر الصوت، ويعطي المعاني الدلالية للنغمة الصوتية. هناك جهاز كامل يقـوم بعملية النطق لدى الإنسان، وهو يضم عدداً من الأعضاء التي يُطلق عليها أعضاء النطق وهي[4]:

1- القصبة الهوائية:

ففي هذه القصبة يتخذ النفس مجراه قبل الاندفاع إلى الحنجرة. وكان الأقدمون يظنون أن لا علاقة للقصبة الهوائية بالصوت أو بإنتاج الكلام وتقتصر وظيفتها على التـنفس فقـط، إلا أن الدراسات اللاحقة أثبتت أهميتها كفراغ رنان في شدة الصوت ودرجته.

2- الحنجرة:

هي الأداة الأساسية للصوت البشري لأنها تضم الوترين الصوتيين الذين يهتزان مع معظم الأصوات هزات منتظمة يمكن عدها. وتتوقف درجة الصوت على عدد هذه الاهتـزازات التـي تصل إلى (60) ذبذبة في الثانية، ولا تتجاوز المائتين في الكلام الواضح. والحنجرة عبارة عـن حجرة متسعة إلى حد ما تتكون من ثلاثة قضاريف. أما الوتران الصوتيان فهما رباطان مرنـان يمتدان أفقياً ويلتقيان عند بروز الحنجرة الذي يسمى بتفاحة آدم. أما الفراغ الموجود بين الوترين فيسمى بالمزمار. وفتحة المزمار تنبسط وتنقبض بنسب مختلفة مع الأصـوات يترتـب عليهـا اختلاف نسبة شد الوترين واستعدادهما للاهتزاز.

3- الحلق:

---

4. الموقع الإلكتروني: http://itla4aswat.blogspot.com/2012/05/blog-post_5939.html أخذت بتاريخ 2014/11/20 الساعة 2:30 صباحاً.

هو الجزء الذي يقع بين الحنجرة والفم، أي الجزء الذي يبتدئ من أول الرقبة من ناحيـــة الصدر على نهايتها من فوق عند اللهاة التي هي أول اللسان. أما أقصى الحلق فيقع أمام الحنجرة. ويعد الحلق مخرجاً لألفاظ لغوية خاصة، كما يستعمل كفراغ رنان يضخم بعض الأصوات بعــد صدورها من الحنجرة.

4- اللسان:

هو العضو الهام الذي تعود الناس أن ينسبوا إليه عملية النطق. بل إن العرب تطلق كلمة لسان على اللغة ذاتها، حيث جاء في القرآن الكريم: (لسانُ الذي يلحدون إليه أعجمي وهذا لســـانٌ عربي مبين) صدق الله العظيم. واللسان عضو هام في عملية النطق نظراً لأنـــه مـــرن وكثيـــر الحركة داخل الفم. حيث ينتقل من وضع إلى آخر، فيكيف الصوت اللغوي حسب هذه الأوضــــاع المختلفة. واللسان يشغل تجويف الفم كله بين الفكين الأعلى والأسفل وبين الأسنان العليا والسفلى من الأمام واللهاة من الخلف. وللسان أربعة مخارج فرعية هي: أقصى اللسان، ووسط اللســـان، وحافة اللسان، ونهاية اللسان. والنهاية توجد خلف الحافة أما الحافة فهي الطرف الحقيقي للسان.

5- الحنك الأعلى:

هو سقف الفم الذي يتصل به اللسان في أوضاعه المختلفة. وفي كل وضع من أوضـــاع اللسان بالنسبة لأحد أجزاء الحنك الأعلى تتكون مخارج العديد من الأصـــوات. وينقســـم الحنـــك الأعلى إلى عدة أقسام هي: الأسنان، ووسط الحنك وهو الجزء الصلب منه، وأقصى الحنك الـــذي يمثل الجزء اللين منه ويسمى اللهاة.

6 – الأنف أو الخيشوم:

هو العضو الذي يندفع من خلاله النفس عند الزفير مع بعض الأصوات كالميم والنـــون. والخيشوم يوجد داخل الأنف من أعلاه، ولا فروع له. ويستقل الأنف كفراغ رنان يضخم بعــض الأصوات.

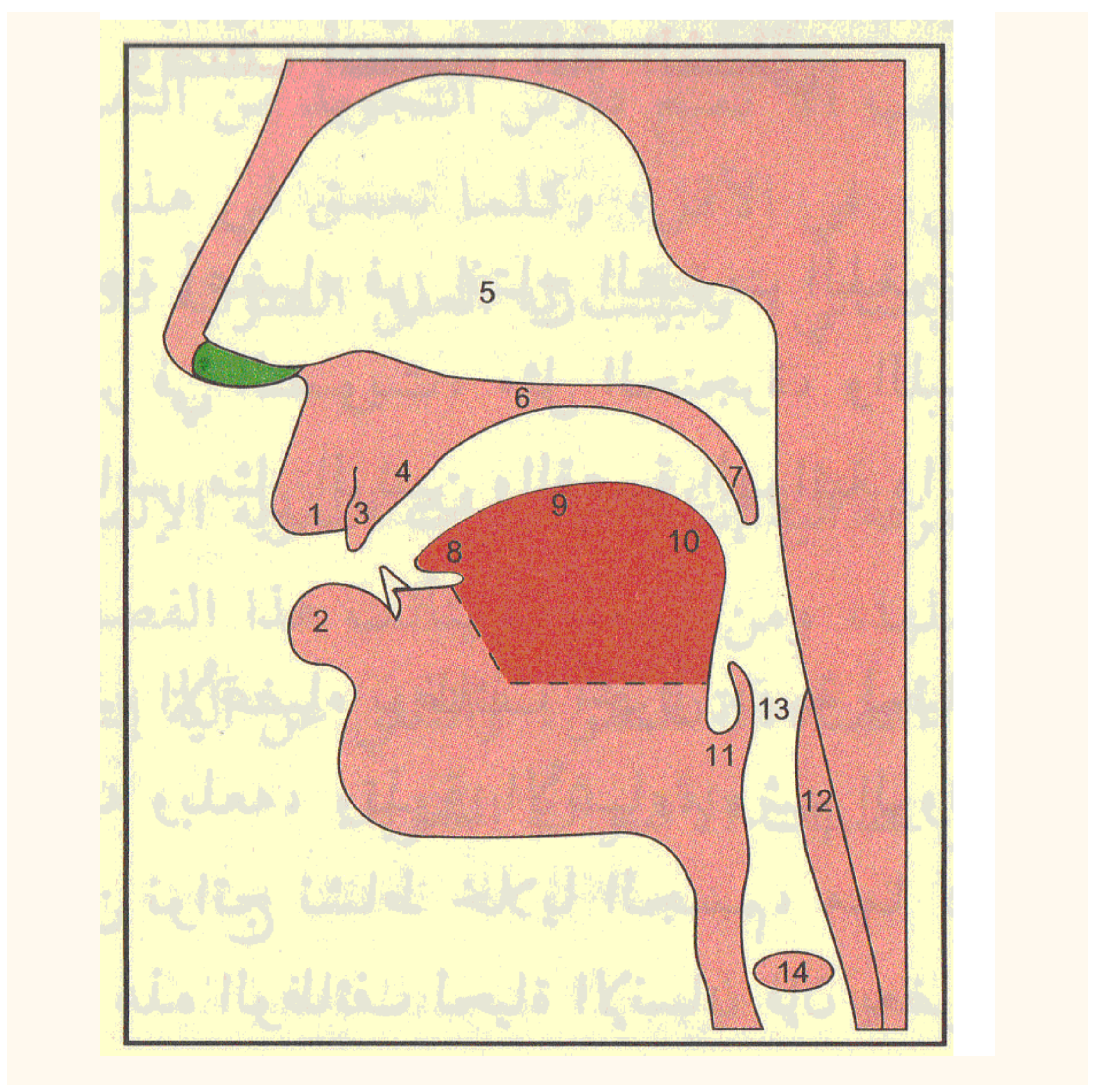
7– الشفتان:

تؤدي الشفتان وظيفة أساسية مع بعض أصوات الحـــروف، ولهـــا مخرجـــان: أولهمـــا بانطباقهما معاً حيث يستديران وينطبقان. والثاني: بانفراجهما حيث ينطبق باطن الشفة السفلي مع أطراف اللسان العليا. وعموماً فالشفتان تنفرجان حيناً وتنطبقان حيناً آخر، ولهذا من الملاحظ أن هناك تغييراً يحدث في شكل الشفتين أثناء النطق.

8– الرئتان:

تعتبر الرئتان عضواً من الأعضاء الأساسية في عملية النطق لأن عملية التـــنفس لا تـــتم بدونهما، وبالطبع فإنه بدون التنفس لا يكون الكلام ولا تكون الحياة ذاتها.

أجزاء جهاز النطق في الإنسان



الشكل رقم(1)

1 و2 ـ الشفتان	3 ـ الأسنان
4 ـ اللثة	5 ـ تجويف الأنف (الخيشوم)
6 ـ وسط الحنك	7 ـ أقصى الحنك (اللهاة)
8 ـ طرف اللسان	9 ـ وسط اللسان
10 ـ أقصى اللسان	11 ـ لسان المزمار
12 ـ فتحة المريء	13 ـ تجويف الحلق

14 ـ الحنجرة الوتران الصوتيان

مخارج الحروف العربية:

المخرج لغة واصطلاحاً: مكان خروج الشيء من الداخل إلى الخارج، وتمييزه حيث ينقطع الصوت عنده فيتميز عن غيره. ولمعرفة مخرج أي حرف من الحروف يمكن النطق به ساكناً أو بعد ألف ثم الإصغاء إليه، فحيث ما انقطع الصوت بالحرف فهو مخرجه. وفي جميع الأحوال، فإن المقصود هنا هو اسم لموضع خروج الحرف وتميزه عن غيره، وهو مقطع معين من اللسان أو الشفتين أو الجوف يخرج منه الحرف (إبراهيم: 2004: 105).

قسم الخليل بن أحمد وابن الجزري مخارج الحروف إلى خمسة مخارج رئيسية تتفرع إلى سبعة عشر مخرجاً تفصيلياً، وفي ذلك يقول الجزري[5]:

مَخَارِجُ الحُرُوفِ سَبْعَةَ عَشَرْ   عَلَى الَّذِي يَخْتَارُهُ مَنِ اخْتَبَرْ

– **المخرج الأول: الجوف.** وهو الخلاء أو الفراغ الممتد مما وراء الحلق إلى الفم. وهو مخرج حروف المد الثلاثة:

– الألف الساكنة المفتوح ما قبلها **(ـَـا)**

– الواو الساكنة المضموم ما قبلها **(ـُـو)**

5. http://www.startimes.com/?t=24669310.

– الياء الساكنة المكسور ما قبلها **(ـــِي)**

وهذا المخرج تقديري حيث لا يمكن تحديد حيز معين تخرج منه هذه الحروف، بل تخرج من الجوف وتنتهي بانتهاء الصوت في الهواء تقديرا.

– **المخرج الثاني: الحلق أو الحلقوم**. وفيه ثلاثة مخارج لستة حروف:

1. **أقصى الحلق:** مما يلي الصدر وهو الأبعد عن الفم: ويخرج منه الهمزة والهاء **(ء – هـ)**. ومخرج الهمزة أبعد من مخرج الهاء.
2. **وسط الحلق:** ويخرج منه حرفي العين والحاء **(ع – ح)** ومخرج العين أبعد من الحاء.
3. **أدنى الحلق:** وهو أقربه إلى الفم ومنه يخرج حرفي الغين والخاء **(غ – خ)** ومخرج الخاء أقرب إلى الفم من مخرج الغين.

– **المخرج الثالث: اللسان**. وفيه عشرة مخارج لثمانية عشر حرفا، وهي:

1. **أقصى اللسان (أبعده مما يلي الحلق) مع ما يقابله من الحنك العلوي:** ويخرج منه حرف القاف **(ق)**
2. **أقصى اللسان قبل مخرج حرف القاف قليلا مع ما يقابله من الحنك العلوي:** ويخرج منه حرف الكاف **(ك)** ومخرج الكاف أقرب إلى الفم من مخرج القاف.
3. **وسط اللسان مع ما يحاذيه من اللثة العليا:** ويخرج منه ثلاثة حروف وهي الجيم والشين والياء غير المدية. **(ج – ش – ي)**. والياء غير المدية هي الياء المتحركة أو الياء الساكنة التي

لا يسبقها كسر. ويكون مخرج الجيم بإلصاق وسط اللسان باللثة العليا إلصاقا معتدلا أما الياء والشين فيكون بجفاف.

4. **إحدى حافتي اللسان مع ما يحاذيها من الأضراس العليا:** ومنه يخرج أدق حروف العربية نطقا وهو حرف الضاد **(ض)**. وخروج الضاد من حافة اللسان اليسرى أسهل وأكثر استعمالا من الحافة اليمنى.

5. **إحدى حافتي اللسان (أو كلتاهما) مع ما يحاذيها من لثة الأسنان العليا (**لثة الضاحكين والنابين والرباعيتين والثنيتين**)**: ويخرج منه حرف اللام **(ل)**.

6. **طرف اللسان مع ما يقابله من لثة الأسنان العليا:** ويخرج منه حرف النون **(ن)**.

7. **طرف اللسان مع شيء من ظهره وما يحاذيه من لثة الأسنان العليا:** يخرج منه حرف الراء **(**ر**)**. ومخرج الراء قريب من خرج النون إلا أنه أدخل إلى ظهر اللسان.

8. **طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا:** ومنه مخرج الطاء والدال والتاء **(ط – د – ت)**. ومخرج الطاء أبعدها ثم تحتها الدال ثم التاء.

9. **طرف اللسان وفوق الثنايا السفلى (**مع إبقاء حيز ضيق بين سطح اللسان والحنك الأعلى لمرور الهواء هاربا**)**: ويخرج منه السين والصاد والزاي **(س – ص – ز)**.

10. **طرف اللسان وأطراف الثنايا العليا:** ومنه يخرج الثاء والذال والظاء **(ث – ذ – ظ)**.

المخرج الرابع: الشفتان.

وفيهما مخرجان تفصيليان لأربعة حروف:

1. **ما بين الشفتين:** ويخرج منهما:

- الباء والميم (**ب - م**) بانطباق الشفتين، والباء أقوى انطباقا.
- الواو غير المدية (**و**) بانفتاح الشفتين. والواو غير المدية هي الواو المتحركة والواو اللينة.

2. **بطن الشفة السفلى مع أطراف الثنايا العليا:** ويخرج منه حرف الفاء (**ف**).

المخرج الخامس: الخيشوم.

الخيشوم هو الفتحة المتصلة من أعلى الأنف إلى الحلق. وتخرج منه الغنة. والغنة صوت رخيم يرافق حرفي الميم (م) والنون (ن). والنون أغن من الميم.وللغنة خمس مراتب:

1. أن تكون الميم والنون مشددتين نحو (**وأنّا**) و(**لمّا**) و(**آمَنَّا**) في قوله تعالى ﴿**وَأَنَّا لَمَّا سَمِعْنَا الْهُدَى آمَنَّا بِهِ فَمَن يُؤْمِن بِرَبِّهِ فَلَا يَخَافُ بَخْساً وَلَا رَهَقاً**﴾ (الجن 13)
2. أن تكون النون مدغمة بغنة نحو (**فَمَن يُؤْمِن**) في الآية السابقة.
3. أن تكون الميم والنون مخفاة نحو (كُنتُمْ بِهِ) في قوله تعالى: ﴿**هَذَا يَوْمُ الْفَصْلِ الَّذِي كُنتُمْ بِهِ تُكَذِّبُونَ**﴾ (الصّافات21).
4. أن تكونا ساكنتين مظهرتين
5. أن تكونا متحركتين.

والغنة صفة ذاتية لازمة للنون والميم إلا أنها لا تكون ظاهرة في المرتبتين الأخريين. أما في المراتب الثلاث الأولى فيجب إظهارها بمدها مقدار حركتين كما نبين ذلك في باب المدود.

ونشأت اللهجة الكويتية بعدما أصاب هضبة نجد جفاف فانزاحوا مجاميع إلى موقع سمية الكويت، فاصل اللهجة الكويتية هي اللهجة النجدية، وتأثرت اللهجة الكويتية في عوامل عديدة منها سنة الطاعون، حيث توفوا الكثير من النساء، وكانوا الرجال في رحلة الغوص، فأصبح لكل عشر رجال امرأة واحدة، فأضطر الكويتيون الزواج من دول الجوار والهند، فاختلطت اللهجة في ألفاظ ولهجات أخرى.

وتنقسم اللهجة الكويتية إلى خمسة لهجات، اللهجة الأولى اللهجة العازمية، والثانية اللهجة النجدية، والثالثة اللهجة القروية، والرابعة الشرقية (شرق)، أما الخامسة فهي لهجة جزيرة فيلكة، أما الأخيرة فاندثرت ولم يعد استعمالها. (الرشيد، 2014: 1-50)

ثانيا: الدراسات السابقة.

1- الدراسات العربية:

أولاً: الدراسات المباشرة

أجرى **الغوانمة، محمد** (1992) دراسة بعنوان:" **توظيف التراث الغنائي الأردني في تعليم الموسيقى العربية في المعهد الوطني للموسيقى- مؤسسة نور الحسين**"

هدفت الدراسة إلى تصنيف التراث الغنائي الأردني لانتقاء العناصر الأساسية منه، وإعادة صياغة ما يلزم منه لتوظيف هذا التراث لتحقيق أهداف التربية الموسيقية والموسيقى العربية، وإعداد منهج مقترح يعتمد على التراث الغنائي الأردني لتعليم الموسيقى العربية، وتحسين مستوى الطالب المبتدئ بدراسة الموسيقى العربية من خلال استنباط المبادئ الموسيقية العلمية وأساسياتها من العناصر اللحنية والإيقاعية التي يتضمنها التراث الغنائي الأردني.

أتبعت الدراسة المنهج التجريبي وكانت عينة الدراسة عبارة عن عينة عشوائية من طلاب السنة الأولى بالمعهد الوطني للموسيقى التابع لمؤسسة نور الحسين بالأردن واستخدام عينة عشوائية من الأغاني الأردنية بمختلف ألوانها وقوالبها ومراحلها، تمثل مختلف الأحواض الجغرافية والفئات المجتمعية للبلد.

خلصت نتائج الدراسة عن وجود فروق ذات دلالة إحصائية واضحة بين متوسط درجات المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة في الاختبار البعدي لصالح المجموعة التجريبية وذلك في كافة مواد المنهج الدراسي للموسيقى العربية مما يؤكد فاعليه المنهج المقترح والمبني على التراث الغنائي الأردني.

تتفق الدراسة مع الدراسة الحالية في اســتخدامها لألحــان مســموعة للطالــب العربــي والمرتبطة بالبيئة المحيطة به، كما تتفق معها في تناول الموروث الشعبي في العملية التربويــة، ولكنها تختلف في العينة والهدف التعليمي فهذه الدراسة تخدم مجال الموسيقى العربية بينما البحث الراهن يهدف إلى تعليم الكورال.

أجرى **محمد، عادل** (1997) دراسة بعنوان " **أسلوب أداء فنون الخماري والسنكني والشبيثي وإمكانية الاستفادة منهما في الكورال في دولة الكويت**".

هدفت الدراسة إلى تحديد الأساليب الفنية والتقنية المستخدمة فــي أداء فنــون الخمــاري والسنكني والشبيثي وإمكانية الاستفادة منهما في الكورال في دولة الكويت.

اتبع الباحث المنهج الوصفي (المتضمن للدراسات المسحية) وتحليل المحتوى.

توصلت الدراسة إلى إمكانية تدوين وتحليل عينتها المختارة(سبعة نماذج) من حيث المسار اللحني. كما وتم تحليل أساليب الأداء المتبعة ومعرفة أهم ما يميز أداء كل لــون مــن الألــوان الغنائية. هذا وقد استطاع الباحث أن يضع أربعة عشر تمرينا للكورال مستوحاة من عينة الدراسة.

تتفق الدراسة مع الدراسة الحالية في الفكرة من الاستفادة من الموروث الغنائي الشعبي في وضع تدريبات غنائية، وتختلف عنها في العينة وكيفية صياغة التدريبات.

أجرى **عبد الرضا، حسين** (2003) دراسة بعنوان " **التعدد الإيقاعي في الموروث الشعبي الكويتي**".

هدفت الدراسة إلى التعرف على الأشكال والأنماط الإيقاعية المستخدمة فــي المــوروث الشعبي الكويتي. واعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

توصلت الدراسة إلى وجود تنوع في الموازين المستخدمة في الإيقاعات الكويتية. كما تم تحديد أشكال وأنماط إيقاعية ثابتة تميز الموروث الشعبي الكويتي ويتم أداؤها باستخدام الطار والطبول المختلفة والطويسات والجحلة والهاون بالإضافة للتصفيق وذلك أثناء المرافقة.

تتفق الدراسة مع الدراسة الحالية في تناولها للموروث الغنائي الكويتي الشعبي، وتختلف عنها في تحديد عينة الدراسة (قالب السامري) والمجال التطبيقي للبرنامج المقترح (الغناء الكورالي).

أجرت **بشير، (2004) أمل** دراسة بعنوان " **تصور مقترح لتحسين الأداء المتعدد التصويت في مادة الصولفيج وتدريب السمع لطلبة كلية التربية الأساسية باستخدام الإيقاعات والألحان الكويتية الشعبية للأطفال**".

هدفت الدراسة إلى التعرف على كيفية الاستفادة من الإيقاعات والألحان الشعبية الكويتية في تدريس تعدد التصويت في مادة الصولفيج وتدريب السمع لطالبات قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية في الكويت. اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي.

توصلت الدراسة إلى إمكانية تحسين أداء تعدد التصويت في مادة الصولفيج الغربي، وذلك عن طريق المعالجة العلمية والفنية لنماذج من أغاني الأطفال الشعبية الكويتية.

تتفق الدراسة مع الدراسة الحالية في معالجتها للموروث الغنائي الكويتي الشعبي، وتختلف عنها في تحديد عينة الدراسة (قالب السامري) والمجال التطبيقي للبرنامج المقترح (الغناء الكورالي).

أجرى **البلوشي، سلمان** (2009) دراسة بعنوان" **استنباط تدريبات غنائية من بعض أغاني البحر الكويتية لطلاب كلية التربية الأساسية بالكويت**".

حاول من خلالها الوصول إلى عشرة نماذج تدريبية مقتبسة من أغاني البحـــر الشـــعبية. هدف البحث إلى وضع تدريبات للصولفيج الغنائي العربي، بحيث تكون مستوحاة من بعض أغاني البحر الشعبية الكويتية.

ركز الباحث في هذه الدراسة من خلال التدريبات المقترحة على تلك العناصـــر البنائيـــة والأدائية التي تحقق هدف البحث: مطابقة اللحن الضغوط الطبيعية للإيقـــاع المســـتخدم، التتـــابع اللحني (السيكوينس) (Sequnse) الصاعد والهابط، مصاحبة الغناء بالتصفيق، مع إتاحة الفرصة لعمل تنويعات بمرافقة آلات الإيقاع الشعبية.

توصل الباحث، وبعد تطبيق الاستفتاء حول التدريبات الغنائية المقترحـــة إلـــى إمكانيـــة تحسين أداء الدارسين في مادة الصولفيج الغنائي العربي.

ترتبط هذه الدراسة بشكل مباشر بالدراسة الحالية من حيث أنها تتناول موضوع تنمية المهارات الصولفائية لدى طلبة المرحلة الإعدادية في المعهد العالي للفنون الموسيقية في دولة الكويت. وتختلف عنها في تحديد عينة الدراسة (قالب السامري) والمجال التطبيقي للبرنامج المقترح (الغناء الكورالي).

أجرت **حجازي، ليندا** (2012) دراسة بعنوان: " **أثر تعلم القراءة الصولفائية في تطوير مهارات الغناء التقليدي لطلبة المرحلة الأساسية العليا في مدارس التعليم الخاص**".

هدفت هذه الدراسة التجريبية إلى معالجة قضايا الغناء ضمن الكورال (جوقات) الغناء التقليدي من خلال اقتراح طريقة علمية تسهم في تطوير وإبراز مهارات الطلبة الذين يمتلكون موهبة الغناء، وذلك باستخدام القراءة الصولفائية. وقد اختارت الدارسة عينتها من طالبات المرحلة الأساسية العليا في مدارس التعليم الخاص من المشاركات في الكورال (الجوقة) المدرسية.

قامت الباحثة بتصميم اداة الدراسة المستخدمة في تقييم العينة، والتي احتوت على سبعة مهارات ترتبط ارتباطا مباشرا بتقنيات الغناء العربي.

أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية واضحة بين متوسط درجات المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة في الاختبار البعدي لصالح المجموعة التجريبية، وذلك في كافة المهارات المقترحة، مما يؤكد فاعلية المنهج المقترح والمبني على التراث الغنائي العربي المعتمدة على الألحان الشعبية.

تتفق الدراسة مع الدراسة الحالية في استخدامها للألحان الشعبية، كما تتفق معها في المنهج المتبع ولكنها تختلف في العينة والهدف التعليمي فهذه الدراسة في المرحلة الإعدادية في دولة الكويت تخدم مجال الموسيقى العربية بينما البحث الراهن يهدف إلى تعليم الكورال.

ثانياً: الدراسات العربية غير المباشرة

أجرى **محمد، عادل** (1993) دراسة بعنوان " **أغنية السامري، دراسة تحليلية**".

تضمنت الرسالة عرضا تاريخيا لأغنية السامري في منطقة الجزيرة العربية، مستعرضة مراحل تطور غناء السامري في الكويت، إضافة إلى مناسبات غناء السامري وأنواعه وأشهر الفرق التي قدمته. هدفت الدراسة إلى جمع نماذج للأنواع المختلفة من السامري وذلك لإيضاح مدى تنوع هذا النوع من الفنون وثرائه الفني ومعرفة الأصول اللحنية والشعرية لبعض نماذج السامريات وتصنيفها وبيان خصائصها بالنسبة لباقي ألوان الغناء الشعبي في الكويت.

اتبع الباحث المنهج الوصفي (المتضمن للدراسات المسحية) وتحليل المحتوى في إجراء الدراسة، معترفا بالصعوبات التي واجهته خلال إعداد الدراسة والتي تتمثل في عدم توفر عدد من حفظة هذا القالب وقلة التسجيلات الصوتية.

توصلت الدراسة إلى وجود أنواع السامري: الرجالي والنسائي والنجازي. كما تناول بالتفصيل أسلوب أداء هذه الأنواع وملامح التطور الذي لحق بها في مختلف الفترات.

تتفق الدراسة مع الدراسة الحالية ارتباطا مباشرا حيث أن السامري هو الفن الذي تبنى عليه الدراسة الحالية. وتختلف عنها في العينة والهدف.

أجرى **مبارك، بندر** (1996) دراسة بعنوان" **الأغنية الكويتية بين الأصالة والتطور**".

هدفت الدراسة إلى التعريف بمسيرة الأغنية الكويتية من حيث ألوانها المختلفة ومراحل تطورها والمؤثرات التي مرت عليها خلال القرن العشرين. كما وقام الدارس بتحليل موسيقي- شعري لأنواع القوالب الغنائية، ومحاولا إضفاء تجربته الخاصة في تلحين بعض تلك الألوان.

وقد خلصت الدراسة إلى ما يلي:

- بدأت المرحلة الثانية من تطور الغنية الكويتية منذ 1926 بعد حضور شركة أجنبية للتسجيلات بهدف تسجيل بعض الغاني الكويتية لمشاهير المغنيين الكويتيين.
- لتحقيق أغنية كويتية تجمع بين الصالة والمعاصرة ينبغي استخدام إيقاعات متنوعة في تراكيب غنائية ذات صلة بالتراث أو مستمدة منه.
- ضرورة أن تتوافر لدى الفنان الكويتي الموهبة والثقافة والتواصل مع التراث.

ترتبط الدراسة مع الدراسة الحالية ارتباطا مباشرا من حيث التعريف بقالب السامري كواحد من قوالب الغناء الشعبي الكويتي، إلا أنها لا ترتبط مباشرة بهدف الدراسة الحالية- توظيف السامري في غناء الكورال.

أجرى **الرميثان، عبدالله** (1998) دراسة بعنوان " **فنون الخماري في دولة الكويت**".

تتناول هذه الدراسة المسحية- التحليلية موضوع فنون الخماري في دولة الكويت. هدفت الدراسة إلى جمع فنون الخماري وتصنيفها وتدوينها والتعريف بأشكالها ووظائفها وخصائصها. كما وتناولت التعريف بأشهر فناني هذا اللون من التراث الشعبي الكويتي.

خلصت الدراسة إلى إبراز ثمانية أنواع من فنون الخماري، جرى تحليلها من حيث: مناسبة الأداء، شكل وفنية الأداء، قواعد الأداء، أسلوب الأداء، خصائص الأداء، سمات المؤدي.

استفادت الباحثة من الدراسة، حيث تأكد لها إمكانية استخدام الموروث الموسيقي الشعبي بما يحقق النتائج المنشودة لتنمية المهارات الأدائية لدى الكورال (الجوقة) بغض النظر عن نتيجة الدراسة، كما استفادت من الآثار ونتائج الملاحظة والتوصيات التي خرجت بها الدراسة.

ترى الباحثة بأن الدراسة ترتبط بالدراسة الحالية ارتباطا مباشرا مــن حيــث التعريــف بالخصوصيات الأدائية لواحدة من الفنون الشقيقة لغناء السامري. وترتبط ارتباطا غير مباشر في الهدف.

2- الدراسات الأجنبية.

أجرت Teitsma (2010) دراسة تجريبية بعنوان:

" **The Effects of Popular and Classical Music Aural Discrimination Training on The Aural Discrimination Skills of Middle School Students.**

تناولت الدراسة آثار تدريبات التمييز السمعي للموسيقا الشعبية والكلاسيكية على مهارات التمييز السمعي لطلبة المرحلة المتوسطة، حيث طبقت الدراسة علــى مجمــوعتين مــن طلبــة الموسيقى من الصف السابع لمدرسة متوسطة. تم إلزام المجموعة الأولى بالاستماع إلى موســيقا شعبية لمدة اثني عشر يوما، وقد كان التركيز خلالها على تمييــز الشــكل- Form والمقــام – Mode. أما المجموعة الثانية فقد التزمت بوحدة متشابهه على التوازي مع المجموعــة الاولــى ولكن باستخدام موسيقا كلاسيكية. بعد الانتهاء من وحدتي الاستماع تم عمل اختبار للتمييز السمعي للمجموعتين لتحديد اي الأسلوبين قد حقق نتائج أفضل في مهارات تمييز المقام والشكل.

أظهرت نتائج الاختبارات بأن مهارات الطلبة في التمييز السمعي قد تم تعلمهــا بنجــاح متعادل بغض النظر عن الأسلوب الذي تمت دراسته. وهذا يشير إلى أن هذه المهــارات كانــت

لتنتقل بالتساوي بين الموسيقى الشعبية والكلاسيكية، أو تنتقل بنجاح أكبر من الموسيقى الشعبية إلى الكلاسيكية.

استفادت الباحثة من الدراسة، حيث تأكد لها أن استخدام الموروث الموسيقي الشعبي يحقق النتائج المنشودة لتنمية المهارات السمعية بغض النظر عن نتيجة الدراسة، كما استفادت من الآثار ونتائج الملاحظة والتوصيات التي خرجت بها الدراسة.

ترى الباحثة بأن الدراسة ترتبط بالدراسة الحالية ارتباطا مباشرا من حيث استخدامها للموسيقا الشعبية في تنمية التمييز السمعي عند المبتدئين، وترتبط ارتباطا غير مباشر في توظيفها للأغنية الكلاسيكية لتحقيق نفس الهدف.

أجرتLuciana (2004) دراسة بعنوان: " **Contextualized improvisation in solfege class** "

هدفت الدراسة إلى إعداد منهج يتعامل مع بحث عام يطرح فكرة الارتجالات في الصولفيج كبديل جديد لتطوير الإدراك الموسيقي من خلال تمارين صولفيج معتمدة ومدروسة والتي بناءا عليها يقوم الطالب ببناء لحن شخصي لحظي دون الخروج أو الابتعاد عن القالب الرئيس للتمرين الصولفائي والذي من خلاله يقيس الباحث مدى دقة حساسية السمع للبعاد الإيقاعية والخطوط اللحنية الإرتجالية.

أظهرت نتائج الدراسة إيجابية وجدوى هذه الطريقة الجديدة في تطوير الارتجال اللحظي بمساعدة التمارين الصولفائية.

استفادة الباحثة من هذه الدراسة في طريقة تعاملها مع المنهاج المعـد لتطـوير مهـارة موسيقية باستخدام آلية جديدة، حيث تقاطعت هذه الدراسة عن طريق تطبيـق تجربـة مشـابهة باستخدام عناصر أخرى، وتختلف دراسة الباحثة عن هذه الدراسة بالعناصر الموسيقية المستخدمة حيث لجئت إلى الغناء الشعبي في تطوير الكورال في حين لجئت دراسة لوسـينا إلـى اسـتخدام الارتجالات لتطوير الإدراك الموسيقي.

الفصل الثالث

الطريقة والإجراءات

الفصل الثالث

الطريقة والإجراءات

تقترح الباحثة في هذا الفصل تمارين مستمدة من غناء السامري تتضمن العناصـــر ذات العلاقة بموضوع هذه الدراسة، والتي ستتناول ما يلي:

أولا: التعريف بالمضمون النظري- التطبيقي للتدريبات الصوتية الغنائية.

ثانيا: التعريف النظري- التطبيقي بالمهارات الغنائية الكورالية.

ثالثا: التعريف النظري- التطبيقي بأنواع الغناء الكورالي/ الجماعي.

تجدر الإشارة إلى اعتماد الباحثة في إعداد البرنامج المقترح علـــى خبرتهـــا التدريســـية للمساق على مدى السنوات، ومعززة لهذا الأمر من خلال الاطلاع علـــى التجـــارب المتنوعـــة لمدرسي الكورال في الثقافات المختلفة.

المهارات الغنائية الكورالية

تعتبر تربية المهارات الصوتية عملية واحدة بسبب تلك العملية المنسقة والمعقدة للأعضاء والأجهزة المشاركة: التنفس، النطق، الإلقاء، وتشكيل الصوت، ووضعية الغناء. وبالتالي "ينبغـــي على دروس الكورال في الخطة الدراسية لتعليم الكورال أن تكون مبنية على أساس ضمان التربية الشاملة لكافة المهارات في آن واحد"(Kozhevniko ، 1013: 15- 21)، حيث تتضـــمن تلـــك الخطة ما يلي:

وضعية الغناء (طريقة أداء السامري):

السامرى باعتباره لون من ألوان الكورال فانه عادة ما يؤدى من مجموعتين من الرجـــال أو النساء وهم جلوس عل شكل صفين متقابلين، وعلى احد الجوانب يجلس الشيال، ويقابله نظيره في الصف الثاني، وعلى الجانب الأخر تجلس مجموعة الإيقاعات، يبدأ الصف الأول بغناء" شطر " من قصيدة السامرية، ثم يرد عليه الصف المقابل بنفس الشطر نصا وغناء، ويتكرر الأداء حتى يتضح شكل اللحن ويستقر مقامه وتتألف الأصوات. بعد ذلك يدخل الإيقاع ليشارك الغناء ضـــربا على الطارات من المجموعة الجالسة في الصف الأول فيرد أفراد الصـــف الثـــاني مـــع قيامـــه بالتصفيق مع مصاحبة الطبل للجميع (الديكان: 1995: 237). كما هو الحال في الأغنية التالية من مقام السيكاه:

المذهب: سلّمولِي عَلى اللَّي عَنْ حَبيبه نِشَدْ ومِنْ نِشَدْ عَنْ حَبِيبَه سلَّمولِي عَلِيه

الكوبليه1: حيثْ حُبَّــه بِقلْبِــي ســاطعٍ للأَبَــدْ ليت كل مِنْ تِمنَّى دُوم يَحْصَل عَلِيه

الكوبليه2: لِيتْ عَنَّي حَبِيبِي ساعةٍ مــا ابْتَعَــدْ اَرْتِوي مِنْ شِفَاتَه واتوسَّــدْ إِديــه

الكوبليه3: مِنْ حَصَلْ لَهْ حَبِيبَهْ نالِ كِلِّ السَّــعَدْ اهتِنِي مَعْ حبِيبِي والعَذْول إشــعَليه

الكوبليه4: لِيتِ خلِيِّ يُواعِدنْي ويُوفِي العَهَــدْ كانِ حَالِي وَمالِي فِدْوةٍ بـــينِ إِديـــه



نموذج رقم (6)

لعل إحدى الطرق الضرورية في إعداد الطلبة للغناء السليم تكمن في وضعية الغناء، فــلا ينصح الجلوس أو الوقوف بشكل مترهل، بل هناك حاجة إلى الحفاظ على ذلك الشعور الــداخلي والخارجي لعملية الاستعداد، فوضع الجسم في حالة استعداد، والرأس مرفوع كما لو كان بشــكل أفقي، والكتفان متراجعان إلى الخلف، والأيدي حرة أو وضعها على الركبتين(في حالة الجلــوس) بهدوء. " فالوضعية غير الصحيحة أثناء الغناء قد تقود إلى إرهاق الجسم بشكل عــام، والجهــاز الصوتي بشكل خاص وذلك ما يضعف جودة الصوت" (Kozhevnikov, 2013: 15).

التنفس الغنائي Breathing.

إن العمل على التربية السليمة للصوت الغنائي المنطوق جزء لا يتجزأ من العمــل علــى التنفس الغنائي، ففي بداية التعلم قد لا يكون بمقدور الطلبة استخدام ما لديهم من طاقــة حركيــة، وغالبا ما يكون الشهيق فوق طاقتهم، والصوت متوتراً، وهذا بسبب التقطع في عملية الزفير. وهنا على مغني الكورال أن يكون قادرا على القيام بشهيق صغير هاديء دونما رفــع للكتفــين مــع المحافظة على وضعية القفص الصدري أثناء الشهيق، والاقتصاد في إنفاق الهواء المخزن طبقــا لحاجة الجملة أو العبارة الغنائية، ويجب أن يكون الزفير تدريجيا، بل ولا يســمح بــأن يكــون متشنجا، ومع مرور الوقت، سيكون هناك شعوراً لدى الطلبة بعدم خروج الهواء من الرئتين، بل يبقى مختزنا فيهما، يعتبر هذا الشعور شرطاً أساسياً لظهور دعامة للصــوت (Kozhevnikov, 2013: 16).

من الممكن ممارسة تدريبات جماعية خاصة بالتنفس تعتمد على البــدء بالشــهيق بــبطء وسلاسة مع إشارة المعلم، ومن ثم يتم استهلاك كمية النفس المخزنة بوتيرة بطيئة.

إن التنفس الغنائي الضعيف وغير العميق يسبب انخفاض النغم ويحرم من سطوع الصوت ولونه ونشاطه، ويكسر معنى العمل الموسيقي، ويعيق الأداء الفنــي (Kozhevnikov, 2013: 16).

هذا وقد عملت الباحثة على ما يلي:

أولا: اقتراح تدريبات لتقوية الجهاز التنفسي: هدفها التدريب على عمليتي التنفس(الشــهيق والزفير) بكفاءة عالية، ولتحقيق ذلك يطلب من الطالب بعد تعوده على إخضاع الجهــاز التنفســي لنظام محدد، بحيث يكون الشهيق من الأنف مع قفل الفم وثبوت الأكتاف، وسماع الزفير من الفــم بصوت عالي، والقيام بعملية الشهيق ببطء مع الاحتفاظ بأكبر قدر ممكن من الهواء ومراعاة بقــاء الفم مفتوحا، كذلك القيام ببعض تدريبات الجري والاتزان والمشي، وذلك لتدريب العضــلات ذات العلاقة بالتنفس.

تجدر الإشارة إلى أنه أثناء التدريبات الرياضية المقترحة من قبل الباحثة للتنفس، والتــي تتضمن التدريبات العملية بهدف تنمية التنفس السليم المشترك للطلبة والمقدرة على الاقتصاد فــي عملية الزفير، ولقد تم تطبيق الأسلوب التالي:

- أثناء حركة اليد للأعلى (auftakt)[6] يبدأ الطلبة بالشهيق: اصطلاح ألماني يعني المقدمــة أي مع البداية.
- عندما توقفت اليد في موقفها العلوي، يحبس الطلبة النفس.

6 - Levare: ترفع اليد عند الغناء مع المزورة الأولى الناقصة في بداية الغناء لأخذ النفس.

- عندما تتحرك اليد للأسفل يبدأ الطلبة بالزفير.

وفي هذا الإطار تقترح الباحثة الجملتين الموسيقيتين القصيرتين من أغنية (قلت اوقفي لي) الجملة الأولى للشهيق، أما الجملة الثانية للزفير:

قِلْت اوقِفي لِي وارفِعي البُوشِــية،	**خَلينِّـــي أروِي ضِـــامرِ العَطْشِـــاني**
شِفْتَ الجِدايلْ واحِســبِكْ رُومِيـــه،	**ثارِي الزُّلوفِ مَقرضَّه يَا اخـــواني**
الخدِّ ياضِي لِـــي بِـــرقْ وَســمية،	**والعـــينِ تِشْـــبَه سَـــاعِةِ الرَّبـــاني**
قِلتْ الِعبي قَالـــتْ انـــا رِياضِـية،	**أبـــا تَعَلَّـــمِ لِعْبَـــةَ الشِـــباني**
مَلْبُوسَـــها النفَّنْـــوفِ واللحميـــة،	**والثـــوبِ شـــاله رِدْفِـــه القِيطـــاني**

إذ تشير الفاصلة إلى مكان أخذ الشهيق (النفس).

لحن أغنية قلت اوقفي لي



نموذج رقم (7)

كما وهناك بعض التدريبات الأخرى ذات العلاقة تعمل على تقوية حركات اللهاة (Uvula) وجعلها متحركة، كأن يقوم الطالب بحبس أنفاسه، ويقوم المدرس بالعد لغاية رقم عشرة، ثم يملئ الطالب فمه بالهواء، وينفخ الخدين. (الديكان، 1995: 270)

ولأجل تنمية التنفس المتواصل يمكن اقتراح التمرين التالي: غناء حرف " النون" الصامت مع مده بدون اهتزاز لمدة طويلة والأخذ بعين الاعتبار بقاء الفم مغلقا.. في هذا الوقــت، تنــاوب أعضاء الكورال بدورهم عملية الشهيق.

النطق -Articulation

إن الغناء هو النوع الوحيد من الفنون الموسيقية الأدائية التي ترتبط الموســيقى بالكلمــة (النص) المعبرة عن مضمون ما.

يختلف التعبير كثيرا عن الكلام العادي عند الغناء، فالنطق أثناء الغناء أكثر نشــاطا مــن النطق الكلامي، إذ إنه عند نطق الكلام، يكون عمل الأعضاء الخارجية لجهاز النطق(الشفاه، الفك السفلي) أكثر قوة وأسرع مما هو الحال أثناء الغناء، حيث عمل الأعضــاء الداخليــة(اللســان، والبلعوم، واللهاة)، علما بان عمل أعضاء النطق أثناء الغناء يكون أكثر بطأ علــى حســاب مــد حروف العلة، "إن الهدف الرئيس من العمل على النطق الغنائي يتمثل في القدرة علــى تســاوي تصويت جرس حروف العلة، والذي يمكن وصفه ب" الحيادية" على قاعدة تدوير حروف العلــة المفتوحة والقريبة وتقريب الساكنة البعيدة من حيث التصويت بالأولى" (Kozhevnikov, 2013: 17).

وقد عملت الباحثة على إعداد تدريبات لأعضاء النطق، تتمثل فيما يلي:

أولا: تمارين لتقوية اللسان: وهى تهدف لوضع اللسان في وضعه الصحيح أثناء النطق، ولتحقيق ذلك يطلب من الطالب القيام بالتدريبات التالية:

1- فتح الفم وتسطيح اللسانه وتدليته بالتناوب مرات عديدة. ولنطق الأصوات الساكنة نقرأ النص (كَاتَابَا-تَاكَابَا-بَاكَاتَا-تَابَاكَا).

2- الوقوف أمام المرأة وفتح الفم بأقصى المستطاع مع ملاحظة حركات اللسان أثناء تأدية تلك التمرينات

3- إخراج السان بسرعة، ومن ثم إدخاله بسرعة أيضا.

4- تحريك اللسان إلى الأعلى ثم إلى الأسف، وكذلك إلى اليمين ثم إلى اليسار.

ثانيا: تمارين لتقوية الشفاه:

1- مط الشفاه إلى الأمام، ومن ثم سحبهما إلى داخل الفم.

2- مسك خافض اللسان لثواني بالشفتين ثم اخذ نفس وحبسه في الفم بالضغط على الشفتين

3- تدريب الطالب على نطق صوت(ف) وذلك بتقريب الشفة السفلى من الأسنان العليا.

4- هز الشفتين في حركة تذبذبية، كما تفعل الخراف.

ثالثا: تدريبات لتقوية حركات سقف الجزء الرخو من الحنك الاعلى:

1- تدريبات لنطق كلمة (هوهو هو) بقوة عدة مرات.

2- نطق الحروف المتحركة (حُو، خُو، غُو، اَو، عَا، عِي، عِو، حِي، غَا، غِي).

3- النفخ في البالونات، قصاصات الورق، وغيرها.

تشكيل الصوت Sound Formation.

من المفترض الإشارة إلى أن الغناء بصوت عالٍ جداً يؤدي إلى حدوث مشاكل في خامة الصوت وبالتالي فأن هذا الأمر يتعارض مع تربية الغناء وتدريب الصوت مما يؤول إلى حدوث تشكيل غير مرضي للصوت (unpleasent sound formation).

لعل الدور الرئيس في تشكيل الصوت هي تلك اللحظة الذي يبدأ بها الصوت والتي تسمى ب "لحظة الانطلاق" attack كطريقة لولادته، ولكي يكون بالإمكان تنشـئة الصـوت الصـحيح وظيفيا ينصح العلماء باستخدام لحظة الانطلاق" اللينة" Soft، وذلك من خلال اللفـظ التعبيـري الهاديء للكلمة دون دفع متعمد لها، كما تجدر الإشارة إلى أنه يمكن استخدام لحظة الانطـلاق " القوية" Strong كوسيلة من وسائل تعزيز النطق أو كوسيلة تعبيريـة فـي الأغـاني البطوليـة والمارشات، وهناك دور رئيس لتلك التمارين التي تعمل على تنمية تشكيل الصـوت الصـحيح، والتي تستخدم المقاطع الصوتية: " لَو " و " لُو " و" كُو "...إلخ. " ولتخفيف التوتر عن الفك السفلي يمكن استخدام المقاطع الصوتية: " دَا"، "دُو"، " دِي "(Kozhevnikov: 2013: 17).

التمارين الغنائية الكورالية.

ويمكن تقسيم التدريبات الصوتية إلى فئتين رئيسيتين: أولها، هي تلك التدريبات التي يمكن تطبيقها خارج سياق أي عمل موسيقي معين. وهي تقوم بمهمة تعزيز التمكن التدريجي من الغناء الصوتي التعبيري، وتحقيق مستوى عال من الأداء الفني. أما الفئة الثانية من التمارين فتهدف إلى التغلب على صعوبات محددة عند دراسة عمل ما، حيث تخدم هذه التمارين أهدافا أكثر ضيقا.

الفئة الأولى:

قبل البدء بدراسة العمل قامت الباحثة بإحماء الجهاز الصوتي للطلبة، لإجراء هذه التمارين، وبشكل جيد قامت الباحثة بتعريف الطلبة في بداية العمل بوضعية المغني، موضحة أنه إذا كان الشخص يجلس جيدا، فإنه يشعر بالارتياح، لذلك، فإنه سيغني بشكل جيد. وبالتالي، يطلب منهم فتح الكتفين والجلوس بشكل مستقيم.

الأجهزة الصوتية: تجويف الأنف، والفم، والأسنان، واللسان، والحبال الصوتية، والتنفس. فالدراسة المنهجية للتمارين الصوتية الغنائية تساهم في تعزيز وتطوير الجهاز الصوتي لدى الطلبة، وهذا ما هو مطلوب لنجاح تطوير قدراتهم الصوتية.

الإحماء:

تعتبر عملية الإحماء واحدة من أهم المراحل في تربية المهارات الغنائية وليس فقط وإنما في الآلات أيضاً، وتبدو قضية الإحماء من حيث تنظيمها واختيار التمارين المناسبة لها ذات إبعاد متناقضة أحيانا، إذ أن البعض ينظر إليها فقط كعملية تهيئة آنية للاحبال الصوتية قبل البدء بأداء البرنامج الغنائي، بينما هي في الواقع طريق صعب نحو التمكن من كيفية أداء المهارات الغنائية.

يعتمد اختيار التمارين الخاصة بعملية الإحماء على: المستوى الموسيقي لطلبة الكورال، والأهداف الموضوعة من قبل المدرس، ناهيك عن المرحلة العمرية. يمكن العمل بتمارين الإحماء مع الكورال بشكل متكامل، أو مع المجموعة النسائية أو الرجالية منها كل على حدة، أو طبقا لأقسام مدونة الكورال.

تستغرق عملية الإحماء في العادة بين 10- 20 دقيقة من الدرس، يستطيع الطلبة من خلالها إضافة إلى إحماء الجهاز الصوتي للتمكن من مهارات الغناء، ويقع على عاتق التمارين التحضيرية للإحماء إضافة لما سبق ذلك الدور في " زرع " تلك القيم الغنائية المميزة للغناء الشعبي الكويتي والاستفادة منها، لا بل وتحسين أدائها.

يتمتع كل تمرين من تمارين الإحماء بهدف ما، علما بأن بناء واختيار مجموعة التمارين بشكل عام يتم على قاعدة " من السهل إلى الصعب"، " من النطاق الصوتي الضيق إلى الأكثر اتساعاً".

ترى الباحثة أن تمارين الإحماء تتسم بقصرها وسرعة تذكرها، ولهذا من الممكن بناء تلك التمارين على شكل موتيفات مقتبسة من الأغاني الكويتية أو بعض التمارين غير المعروفة، وفي هذا الإطار، قد لا يكون من الداعي تغيير تلك التمارين في كل حصة إذا لم يتحقق الهدف، فمن الضروري أن تتمتع التمارين المختارة بالاستقرار والتكرار، لأن في ذلك تحقيق للهدف المنشود.

يجدر أن لا تتسم تمارين الإحماء بالتعقيد، الأمر الذي لا يساعد على استيعابها، وبالتالي ستكون غير مناسبة للمستوى التعليمي، ومختصرة، وواضحة في معالمها، وأخيرا ذات هدف.

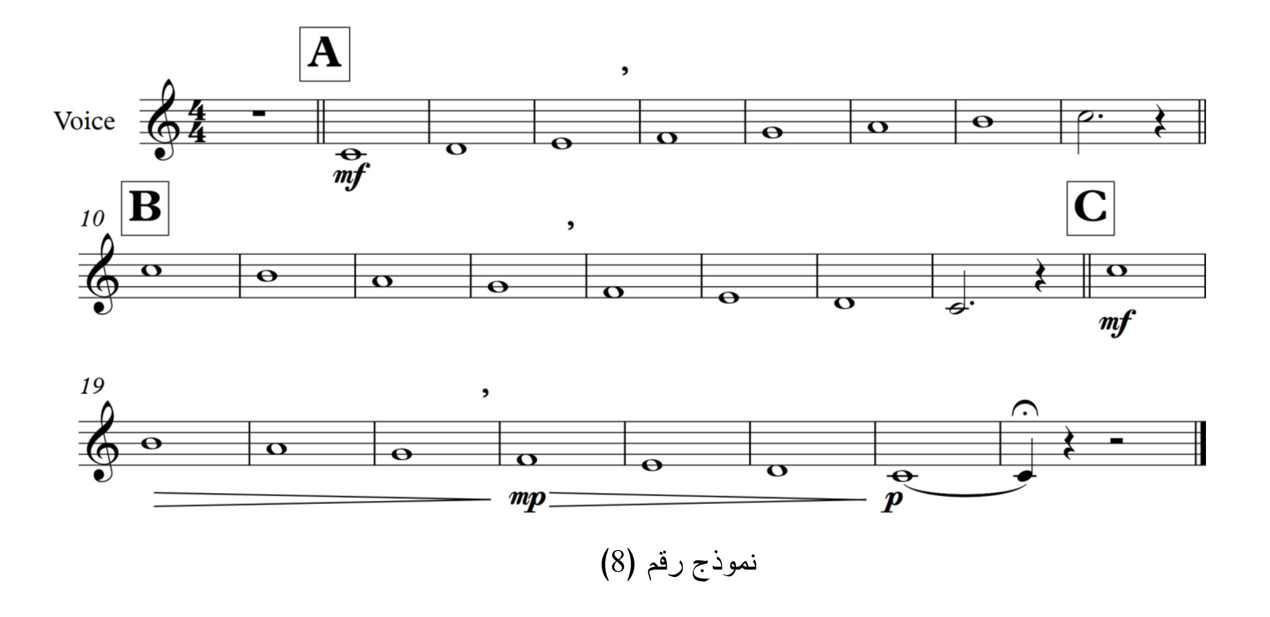
ليس من الداعي البدء بالإحماء في إيقاع سريع جدا أو بطيء جدا. فاستخدام التمارين السريعة أو البطيئة يتم فقط بعد عملية تسخين الصوت بهدف التمكن من المهارات الغنائية.

تقترح الباحثة التمارين التالية لعملية الإحماء، مع الأخذ بعين الاعتبار قيام الباحثة باعتماد سلم عجم الراست (دو الكبير) كنموذج توضيحي لآلية التوظيف لتلك العناصر المستفاد منها في غناء السامري الكويتي للعملية التعليمية في الكورال:

1- الاستماع في البداية إلى سلم دو الكبير (أو أي سلم آخر)، ومن ثم الغناء، مع ملاحظة ما يلي:

- الرموز A، B، C، تعني بدايات جمل موسيقية.
- الفاصلة فوق المدرج الموسيقي تعني مكان للتنفس.
- يمكن تصغير المدة الزمنية للنغم باستخدام أسلوب التصغير الزمني (Diminutation) أزمنة البيضاء أو السوداء أو ذات السن.
- يمكن استخدام حروف العلة أو غيرها من المقاطع اللغوية لمرافقة القراءة النغمية للمدونة.
- ملاحظة الالتزام برموز التعبير الديناميكي (Dynamics) الموجودة في أسفل المدرج.
- اختيار السرعة المناسبة للتمرين.

سلم دو الكبير (صعوداً وهبوطاً)



نموذج رقم (8)

2- العمل على تنمية الأذن الموسيقية اللحنية والهارمونية لدى الطالب من خلال السلم باستخدام الجنس الرباعي الصاعد والهابط:

- إضافة إلى ملاحظات النموذج (8)، يتم مراعاة لانتقال بعد التنفس إلى مسافات: الخامسة التامة الهابطة، السادسة الكبيرة والصغيرة الصاعدة والهابطة، السابعة الكبيرة والصغيرة الصاعدة والهابطة، الديوان التام الصاعد و الهابط.



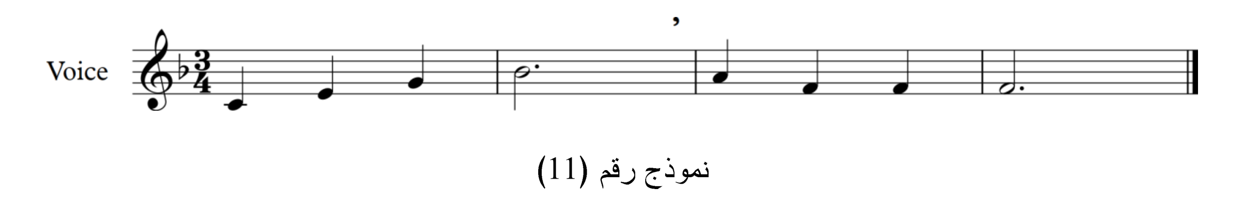
نموذج رقم (9)

3- يمكن التعامل مع التمرين التالي باستخدام سلم خماسي النغم، حيث يتم مراعاة التدرج النغمي الصاعد والهابط ضمن مسافة الثانية الكبيرة أو الصغيرة.



نموذج رقم (10)

4- وطبقا لسعة الطبقة الصوتية يمكن استخدام تآلف D7 من سلم فا الكبيــر صــعودا مــع تصريفه إلى الدرجة الأولى:



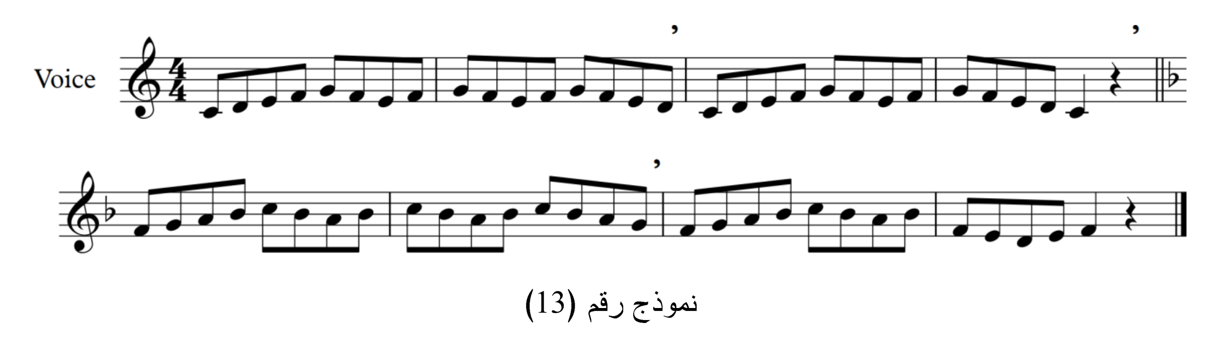
نموذج رقم (11)

5- بعد هذا الاستعداد يمكن البدء بتمرين غناء التآلف الثلاثي Arpeggio لسلم دو الكبير:



نموذج رقم (12)

6- بعد ذلك يمكن عمل تحويل سلمي (Modulation) عن طريق القفزة الرابعة من سلم دو الكبير إلى سلم فا الكبير:



نموذج رقم (13)

على الرغم من أن هذا التمرين قد يبدو غريبا عن ظاهرة الانتقال المقامي في الموسيقى العربية بشكل عام، والكويتية بشكل خاص، إلا أنه يساعد على تربية الأذن والقدرة على اللحن وتصويره على درجة مختلفة من السلم.

7- وهذا تمرين يعتمد على ظاهرة التكرار والتتابع النغمي (Repeatual Sequence) في السامري الكويتي:



نموذج رقم (14)

الغناء الجماعي في الكورال:

تزداد الصعوبات الأدائية أثناء الكورال متعدد التصويت، فالأصوات ستبدو منصهرة في وحدة واحدة، مما يخلق لدى المغنين والمستمعين انطباعا ناتجا عن نسيج متماسك ومتكون من وحدة تلك الفروق الحسية والإيقاعية، والجرسية.

يفترض فن الغناء في الكورال توزيع الأعضاء المشاركين في الغناء إلى مجموعات تبعا للطبقات الصوتية، وهذا ما يعطي الأداء طابعا تعبيريا متميزا، وإن جوهر أداء التعدد الصوتي في الغناء يعتمد على مزج اثنتين أو أكثر من الظواهر في الموسيقى، هما: الظاهرة الفنية والمهارية.

ويتكون النسيج المتعدد الأصوات من لحنيين أو أكثر، بحيث يتحرك كل منهما بشكل مستقل من خلال تباين المنحنى اللحني والإيقاعي، أو بشكل متوازي من خلال المعالجة الكنتربنطية باستخدام نفس الأشكال الإيقاعية مما يخلق ظروفا مختلفة لغناء الطلبة في الكورال.

وكما هو الحال في الغناء الكورالي بدون مصاحبة آلية (a`capella)، فإن أداء المؤلفات متعددة الأصوات يتطلب من المغنيين مستوى متقدما من التطور السمعي والتفكير، والعمل المضني لاكتساب المهارات اللازمة، فالشيء الرئيس في غناء التعدد الصوتي هو مقدرة المغنيين

على التصرف بأداء خطوطهم اللحنية الخاصة بهم بشكل مستقل، آخذين بعين الاعتبار طبيعة النسيج في أداء الكورال.

وبالطبع لا يتم توزيع الطلبة المشاركين طبقا لقدراتهم الصوتية- الغنائية (نظرا لعدم الاستعداد الكامل لأجهزتهم الصوتية وتمييز الجرس[7] الصوتي لهم)، وإنما طبقا لقدراتهم الموسيقية العامة (مستوى السمع، المقدرة على سلامة التنغيم، قوة الصوت)، فالأمر الرئيس هو أن يتم توزيع الطلبة بغض النظر عن التفاوت في القدرات الموسيقية إلى قسمين (أو أكثر) مع الأخذ بعين الاعتبار تساوي وجود كافة مستويات القدرات الموسيقية في كل قسم. يساعد هذا التوزيع على فاعلية أكبر في أداء جميع المغنيين.

وترى الباحثة، بأن واحدة من الأخطاء الكبرى التي يرتكبها المعلم/ قائد الكورال تكمن في اعتماده على الطلبة ذوي المستوى السمعي الجيد في الخط العلوي، بينما يكون الخط اللحني السفلي لذوي القدرات الموسيقية الأقل. وبالتالي، فإن مستوى السمع الهارموني للفئة الأولى لا يكون خاضعا للنمو، مما يعيق في نفس الوقت الأداء الصحيح لمغنيي الخطوط الأخرى، لا بل قد يكون هناك النشاز الواضح.

المسألة التي ستعالجها الباحثة هنا هي كيفية تعليم مشاركي الكورال كيفية غناء صوتين معاً، وبطبيعة الحال، فإن المرحلة الإعدادية من الدراسة ليست سوى المرحلة الأولى من العمل، وهي مرحلة مهمة جدا. فإذا لم يتمكن الطلبة في هذه المرحلة من تلك المهارات الأساسية لغناء الكورال (الجوقة)، فإنهم في وقت لاحق لن يستطيعوا غناء التعدد الصوتي مطلقا. فتعلم الغناء المتعدد التصويت بحاجة إلى الدراسة والتدريب.

---

7 - الجرس: Timber اللون أو الطابع الصوتي.

وتقترح الباحثة هنا من جراء خبرتها التدريسية لمساق الكورال في المعهد العالي للفنـــون الموسيقية في الكويت الطرق التي اتبعتها في تدريس الغناء بصوتين. فهناك أشكال مختلفة مـــن العمل والتمارين المقننة لكل حصة دراسية طبقا لاستعداد الطلبـــة وطبيعـــة البرنـــامج الغنـــائي المقترح(نموذج غناء من السامري).

ينبغي دراسة الغناء المتعدد التصويت منذ بداية تدريب الغناء في الكورال، مع الأخذ بعين الاعتبار الجمع بين الغناء المتعدد التصويت والغناء بصوت واحد بشكل موازي باستخدام مجموعة بسيطة جدا من التمارين، يمكن إثارة المتعة والاهتمام لدى الطلبة، وفي ذلك ضمان لعدم التخوف من الغناء المتعدد التصويت، لا بل الرغبة في تعلمه عن طيب خاطر.

يتم تعليم الغناء بصوتين لطلبة المعهد على مراحل، فالإعداد يبدأ منذ الـــدروس الأولـــى للكورال، عندما يقوم قائد الكورال خطوة تلو الخطوة بتعريف الطلبة بعالم الموسيقى والكـــورال، فاتحاً الآفاق أمامهم للكشف عن جماليات الأداء الموسيقي الغنائي للمؤلفات، وذلك مـــن خـــلال وضع كافة مشاركي الكورال في بوتقة صوتية واحدة كفرقة، وفي أثناء ذلك يعمل باستمرار على تنمية السمع، المهارات الصوتية، والذاكرة الموسيقية والحساسية والاستجابة من الغناء لدى الطلبة، هذا إضافة إلى العمل على خلق التراكمات التدريجية من المعرفة النظرية لديهم وتعزيز قدراتهم على التحليل الموسيقي.

يمكن تقسيم الخطوط العريضة لهذه العملية من التعلم إلى ثلاث مراحل:

- المرحلة الأولى: تراكم تجربة الاستماع. تعتبر هذه المهارة ذات أهمية في تنمية الغنـــاء متعدد التصويت، فمنذ الدرس الأول، يجري العمل على تعلم كيفية الاســـتماع للمؤلفـــات

الموسيقية (الغنائية والآلية) وتحليلها من حيث: البناء، الحركة اللحنيـــة، دور المرافقـــة، الطبقات الصوتية، الجرس الصوتي (Timbre). فالمقدرة على سماع النسيج الموســـيقي سيقود إلى تنمية وتحسين الغناء من خلال الكورال على مدى فترة التعلم.

تجدر الإشارة إلى استيعاب الباحثة أثناء الغناء المتعدد التصويت لضرورة ديمومة لفت نظـــر الطلبة إلى أهمية الدور القيادي لهذا الخط اللحنـــي أو ذاك، واســـتقلالية كـــل مـــن الخطـــوط أو انصهارها الكامل مع بعضها البعض.

- المرحلة الثانية: النشاط التحضيري للأداء. وتتضمن هذه المرحلة من الأنشطة التحضيرية التمكن من مهارة الغناء النغمي الصحيح لكافة مشاركي الكورال من خلال غنـــاء الخـــط اللحني المنفرد (monody) في ظروف متنوعة، وخاصة بعدم وجود مرافقة آلية. علمـــا بأنه لا مانع من الاستفادة من إتقان بعض الطلبة العـــزف حتـــى علـــى بعـــض الآلات الموسيقية بغض النظر عن بساطتها (التصفيق، والدفوف، والطبول). فهذا يشكل قاعـــدة ممتازة لتنمية السمع متعدد الأصوات لدى الطلبة وإحساسهم بالعمل الجماعي.

- المرحلة الثالثة: تشكيل مهارات الغناء في اثنين من الأصـــوات. وتبـــدأ بالتـــدريبات أو التمارين التحضيرية.

التمرين الأول:

يمكن البدء بمثل هذا التمرين بعد تعلم الطلبة غناء الأغنية المألوفة من السامري (حمـــام يللي في البساتين) بخطها اللحني المنفرد مع الأخذ بعين الاعتبار مفهوم درجة الارتفاع الصوتي:



نموذج رقم (15)

نبدأ بالتحليل السمعي لتآلف الدرجة الأولى من مقام الأغنية، تجدر الإشارة إلى أن الأغنية من مقام عجم على درجة الراست، وبالتالي يمكن غناء اربيج التآلف الثلاثي للدرجة الأولى طبقا للتمرين السابق:

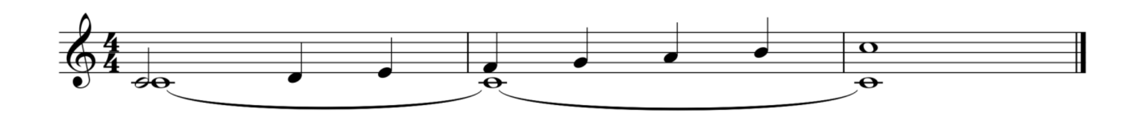


نموذج رقم (16)

ومن الطبيعي أن ينظر إلى التآلف من قبل الطلبة في البداية كصوت واحد ولكن، عند تركيز الاستماع من قبل الطلبة مع تكرار الاستماع يبدأ الطلبة بتمييز النغمات عن بعضها البعض. وعند مقارنة هذه النغم، فإن تميزها يتم طبقا لدرجة ارتفاعها. هذا ويمكن تكرار التمرين في التآلفات الرئيسة(الأولى، الرابعة، الخامسة) لمقام الأغنية. وبعد فترة من الوقت، يمكن بدء غناء الجملة اللحنية الأولى على سبيل المثال بأصوات التآلف.

التمرين الثاني:

غناء المقام الموسيقي، حيث يغني الكورال المقام، بينما يغني المعلم الدرجة الأولى من المقام بشكل متوصل أو ممدود (Pedal Note)، ومن ثم يتناوب الدور مع الطلبة.



نموذج رقم (17)

تجدر الإشارة إلى أن الأصوات المرافقة لغناء المعلم لا تعتبر غير متوافقة (نشاز) إذ أنها عبارة عن تشكيلات لحنية لها تصريف مناسب ينتهي بنغمة الأساس ويؤدي إلى الشعور بالارتياح اللحني.

وبالتالي، فإنه من الممكن في المرحلة الثالثة من التدريس تناول أساليب أخرى مختلفة تماما، وستحاول الباحثة الوقوف على بعض منها بشيء من الاختصار.

بالنظر إلى الأغنية، يلاحظ غناء الفكرة اللحنية البسيطة وهي (Motive) من مجموعة عادةً خمس نغمات يؤديها قسم الكورال في الخط السفلي، وهذه تسمى الباص المستمر (Bordone) وفي نفس الوقت يقوم القسم الآخر من الكورال بأداء الخط اللحني العلوي الرئيسي.

قد يكون من المفيد عند تعلم الأغنية بأن يقوم الطلبة بقراءة صولفائية للمسافات اللحنية الأفقية، كما ومن المفيد أيضا القيام بمحاولة لإعطاء الأفضلية لصوت ديناميكي في الخط السفلي مع إبراز المقاطع اللغوية، أما الصوت العلوي فيكتفي ب "الهمهمة" أو بتكرار مقطع لغوي واحد فقط.

لحن أنا سافرو بي



نموذج رقم (18)

إن تنمية السمع وفهم البولوفونية بالنسبة للمغنيين من المسائل المهمة في عملية تـدريس الكورال. فمن خلال الغناء البوليفوني للكورال (الجوقة) يبرز المستوى الاحترافي الذي تتسم بـه، ومدى المهارات التقنية التي تمتلكها، إضافة إلى إمكانياتها الفنية. وبالطبع لا يمكن الحديث عـن تلك المؤلفات الصعبة للكورال (الجوقة) في هذه المرحلة الإعدادية من التعليم. فمشـاركيها مـن

الطلبة – مبتدئون. وعلى الرغم من ذلك فإنه لابد من أن يتضمن برنامج الكورال **(الجوقة)** بعض الأعمال الغنائية التي تحمل بين طياتها عناصر المحاكاة (Imitation) والكانون (Cannon).

الكانون (Cannon): وهو تأليف غنائي بوليفوني أساسة التقليد الصوتي– المحاكاة، وهو واحد من أكثر قوالب التعدد الصوتي شعبية وانتشارا في العصور الوسطى. والكانون مركب من صوتين أو أكثر، يقوم أحدهما وهو الصوت الرئيسي بتأدية اللحن، وتقوم الأصوات الأخرى بتقليده متأخرة عنه نصف قدر أو قدرً كامل أو أكثر، وفي النموذج التالي يمكن ملاحظة عملية إدخال اللحن الرئيس بأسلوب الكانون بدءا من الحقل الثالث:

غناء المقام بأسلوب الكانون cannon.



نموذج رقم (19)

لحن كريم يا بارق سرا



نموذج رقم (20)

وتفترض الباحثة البدء بالعمل مع الطلبة في الغناء بأسلوب الكانون في المراحل المتأخرة من العام الدراسي للمرحلة الإعدادية، حيث يصبح الطالب أكثر استعدادا بفضل تطور قدراته السمعية اللحنية والهارمونية.

ويقوم كافة طلبة الكورال بغناء الخط العلوي، ومن ثم الخط السفلي بمرافقة آلة موسيقية، ثم يغني القسم الأول من الكورال الخط العلوي بينما يقوم القسم الثاني بغناء القسم السفلي(وقد يتم تبادل الأدوار).

لتلخيص ما جاء في تعليم أداء الصوتين، تود الباحثة تكرار التأكيد على المبادئ الأساسية للعمل مع طلبة الكورال:

1- العمل التحضيري على الإعداد السمعي للطلبة لاستيعاب التعدد الصوتي. المزيد من الاستماع للموسيقى وتحليلها. ينبغي أن يتعلم الطالب كيفية الاستماع إلى النسيج الموسيقي.

2- التوزيع السليم والمستمر للطلبة طبقا لمدونة الكورال من خلال الأخذ بعين الاعتبار ذلك التوزيع الموحد من حيث الكمية والنوعية.

3- ينبغي أن يتضمن برنامج الكورال مؤلفات متعددة الأصوات، ويفضل بداية مرافقة الأداء بآلة البيانو. فالدعم الهارموني للآلة غير مزعج في المراحل الأولى من عملية التعلم.

4- مراعاة مبدأ العمل" من البسيط إلى المعقد" في غناء الصوتين. البدء بالمؤلفات التي يكون فيها ظهور الصوت الثاني جزئيا، وفي وقت لاحق يشكل خطا مستقلا أثناء الأداء.

5- إن الصعوبة الرئيسة في الأداء الفني للكانون تكمن في وحدة العمل الموسيقي، فحفظ اللحن بخط لحني واحد يتطلب إضافة التعبير وإبراز الجمل الموسيقية وطبيعة الحركة الصوتية وخصوصية إيصال النص بما يضمن لاحقا عند الغناء المتعدد الأصوات.

- البدء بتحليل العمل الجديد من خلال أداء أجزائه بخط لحني واحد، وبهذا يراقب الطلبة الحركة اللحنية لكلا الصوتين.
- غناء خط واحد (العلوي على سبيل المثال) بالهمهمة، بينما الخط الآخر بالقراءة الصولفائية، ففي ذلك استكمال لحفظ اللحن وفي نفس الوقت يتم الاستماع إلى تجانس التصويت.
- غناء العمل الموسيقي بالتناوب بين الأجزاء.

إجراء العمل في الأغنية الجماعية.

عند اختيار الأغنية المراد أدائها يقوم المعلم بعد التعريف بمضمون الأغنية بتحليل أسسها الفنية، ومحددا للمواقع الصعبة الأداء، وواضعا تصورا لمحاولة تخطي تلك الصعاب.

المرحلة التالية، وتمثل عرض الأغنية. ففي معظم الأحيان، يقوم المعلم بالخطوة الأولى في محاولة غناء الأغنية بشكل تعبيري عالي المستوى، إذ قد يكون ذلك محفزا للطلبة. تجدر الإشارة إلى إمكانية الاستماع إلى الأغنية من خلال تسجيل مميز.

بعد الاستماع إلى الأداء الأولي، يناقش المعلم الطلبة ويحدد موقفهم من الأغنية. فدراسة الأغنية في حصة الكورال هي عملية موسيقية وفنية، تجمع بين العاطفة والمنطق، الوعي والفنية.

وهنا فإن المهمة الفنية لتوضيح الصورة التعبيرية لأغنية الكورال تعتبر الأمر الرئيس الذي يحدد تلك الوسائل والطرق الواجب استخدامها أثناء العملية التعليمية.

إن طريقة تعلم المهارات لا يمكن أن تكون الشيء نفسه بالنسبة لجميع الأعمال الغنائيـــة للكورال. فلكل أغنية ميزاتها المحددة التي تملي ذلك الأسلوب المحدد في التعلم. ومع ذلك، هنـــاك قواعد عامة، كأن يتم دراسة المقاطع المكتملة بشكل منفرد.

يعتبر اختيار مجموعة الأغاني / البرنامج/ من قبل المعلم أمرا مرتبطا بدرجة الاســـتعداد الموسيقي لدى الطلبة، وبالتالي فإن البرنامج الذي سيتم اختياره في حفل على سبيل المثال، لا بـــد من أن يتضمن أغاني متنوعة الطابع والموضوع.

الفصل الرابع

النتائج والتوصيات

الفصل الرابع

النتائج والتوصيات

النتائج:

يهدف الجزء العملي من الدراسة إلى تنمية المهارات الصوتية الغنائية لدى طلبة الكلية. وتعتقد الباحثة بأن الاختيار الصحيح للتمارين المنهجية ووضع منهجية في استخدامها، فإن نوعية تنمية المهارات تكون أفضل. إن أي مهارة فردية يمكن أن تتطور وتحقق نتائج جيدة في هذه الحالة.

يساعد توظيف الغناء الشعبي الكويتي على تطوير المهارات الصوتية الكورالية، وذلك من خلال استخدام التدريبات الغنائية الصوتية، والتي بدورها تساعد أيضا في تعزيز تعلم أسلوب الغناء الشعبي.

إن العروض الأولى للكورال تمثل اهتماما كبيرا وحافزا إبداعيا للطلبة، حتى مع وجود برنامج متضمن لعدد صغير من الأغاني الشعبية الكويتية سيساعد بالفعل في الكشف عن معظم القدرات الموسيقية والإبداعية لدى طلبة الكورال ومنحهم الثقة بأنفسهم، مما يساهم في تقديم الأغاني الشعبية الكويتية في قوالب وصياغات عالمية.

إن العمل التحضيري على الإعداد السمعي للطلبة لاستيعاب التعدد الصوتي يحتاج إلى تكثيف والتدريب على الاستماع للموسيقى وتحليلها، ينبغي أن يتعلم الطالب كيفية الاستماع إلى النسيج الموسيقي وتذوقه.

ومن المهم التوزيع السليم للطلبة طبقا لمدونة الكورال وتبعاً للطبقات الصوتية مع الأخـذ بعين الاعتبار ذلك التوزيع من حيث التعدد ونوعية الصوت.

كما ينبغي أن يتضمن برنامج الكورال مؤلفات متعددة الأصوات، ويفضل بداية مرافقـة الأداء بآلة البيانو، فسماع الهارموني يساعد ويدعم عملية الاستيعاب في المراحل الأولى من عملية التعلم.

إن الصعوبة الرئيسية في غناء أسلوب الكانون تكمن في وحدة العمل الموسـيقي، فحفـظ اللحن بخط لحني واحد يتطلب إضافة التعبير و إبراز الجمل الموسيقية وطبيعة الحركة الصـوتية وخصوصية إيصال النص بما يضمن لاحقا عند الغناء متعدد الأصوات المحافظـة علـى هـذه الخصوصيات، وهنا من المفيد التدريب بأسلوب إعادة غناء نفس الجملة أو العبارة فـي طبقـات مختلفة.

إن غناء خط واحد (العلوي على سبيل المثال) بالهمهمة، بينما الخـط الآخـر بـالقراءة الصولفائية أو ومع النص الشعري، يمثل استكمالا لحفظ اللحن، وفي نفس الوقت يتم الاستماع إلى تجانس التصويت.

إن غناء الكورال على شكل ثنائي (Dueto) مع المعلم يسـاعد فـي تهيئـة الاسـتماع لأصوات جديدة غير مألوفة، ويعمل على تحسين الاستماع للهارموني، وتحسين الأذن التوافقيـة، وتعزيز المقدرة على الاستماع إلى الآخرين، وتقوية الشعور بالجماعية.

الخلاصة:

لكل نوع من الفن لغته الخاصة، وقوانينه الإبداعية الخاصة به، والتي يجب الامتثال بهـا سواء من قبل والفنانين المحترفين أم الهواة. وينبغي أن يكون جوهر هذه القوانين مفهوما من قبل كل من يريد الانخراط في الإبداع الفني.

إن ضرورة تحسين وإتقان مهارات الأداء الفني مـن المهـام العاجلـة أمـام الفنـانين والمؤسسات ذات العلاقة لكافة التخصصات، وخاصة الموسيقية. وفيما تقوم المؤسسات المعنيـة باستخدام أشكال وأساليب التدريس المناسبة لتهيئة الكوادر الفنية من الموسيقيين، فإنهـا تراعـي خصوصيات تلك الكوادر، مع الحرص الدائم على الإسـهام فـي التعلـيم وتكـوين الشخصـية الهارمونية لها. وكلما ارتفع المستوى الفني في الأداء، كلما ازداد الأثر الجمالي للكـورال علـى المستمع، بل وعلى المشاركين في الكورال من الطلبة أنفسهم.

يعتبر الكورال شكل من أشكال النشاط الموسيقي الجماعي، الذي يشـارك مـن خلالـه قطاعات واسعة من الناس في الاتصال مع فن الموسيقى ليس ببساطة عن طريق السمع، بل وفي عملية الأداء، وهذه الميزة من الكورال تجعل من الكورال وسيلة معقولة ومناسبة يتم التعبير مـن خلالها عن مستوى التطور الموسيقي العام للثقافة في هذا المجتمع أو ذاك.

استنادا إلى المجال العاطفي، فإن التربية الفنية تحمل في طياتها حتما السـمة التعليميـة، آخذة بعين الاعتبار ملامح التعليم الفكري.

إن انصهار العواطف والجوانب الفكرية في الفن المعاصر، ما هو إلا تلك" السبيكة" فيها كل وزن كبير يصبح بداية الثاني، في نواح كثيرة، بالطبع، وإثراء الإبداع، من حيـث المسـتوى

التعليمي والثقافي المتزايد من كل من الهواة المشاركين وجمهورها تملي خلاف ذلك مما كان في الماضي، تتعلق اختيار ذخيرة وتفسيرها.

إن فرق هواة الغناء الكورالي الحالية مضطرة في الوقت الحاضر لتتوافق مع المهنية بطريقة ما، وعلى خلاف ذلك، لن تستطيع فعل أي شيء على خشبة المسرح.

فالمستمع المعاصر أصبح مضطلعا على الكثير من خصوصيات الفنون الموسيقية المعاصرة، وأصبح صاحب متطلبات أكثر تحديدا أثناء حكمه على مدى فنية أداء تلك الأعمال الموسيقية.

وهكذا، فإن هناك حاجة إلى العمل الأكثر وضوحا، وهذا ما يؤدي بالضرورة إلى زيادة أهمية محو الأمية الموسيقية واكتساب المهارات لأفضل لدى فرق الهواة.

يمكن الحديث تحديدا عن كورال المعهد العالي للفنون الموسيقية بدولة الكويت، بأن هناك تطورا تدريجيا في إتقان المهارات الأدائية المختلفة، مما يعني تطورا في مستوى استعداد المشاركين الذين يسعون دوما إلى تحسين مهارات أدائهم ومستوى البرامج الذي يقدمها هذا الكورال. وهو مشارك فعال في العديد من الحفلات الموسيقية.

- تتكون المهارات الصوتية الكورالية الرئيسية من: إنتاج الصوت، التنفس الغنائي، النطق والإلقاء. وتبدوا كافة هذه المهارات ذات علاقة واضحة فيما بينها من خلال الغناء.
- من الضروري مراقبة حرية وراحة الحنجرة والجهاز التنفسي وعضلات الوجه عند العمل على إنتاج الصوت السليم. والاستفادة القصوى من الأنظمة الرنينية، وبما يضمن التعلم الصحيح للغناء، تعلم الغناء الرخيم، والصوت الناعم البراق.

- باستخدام تمارين ذات طبيعة مختلفة، يلاحظ استغلال أكبر لعمل المناطق المختلفة من الأجهزة الصوتية: تجويف الأنف، والفم، والأسنان، واللسان، والحبال الصوتية، والتنفس. فالدراسة المنهجية للتمارين الصوتية الغنائية تساهم في تعزيز وتطوير الجهاز الصوتي لدى الطلبة، وهذا ما هو مطلوب لنجاح تطوير قدراتهم الصوتية.
- ينصح باستخدام النوع المختلط من التنفس الغنائي في تدريب الطلبة.
- ضرورة استخدام تدريبات خاصة لعملية النطق الصحيح لحروف العلة والحروف الساكنة.
- في الجزء العملي للدراسة، وخلال شهر على مدى أربعة حصص دراسية، استخدمت الباحثة تدريبات لتنمية مهارات الغناء. أظهر التشخيص تحسنا في مقدرة الطلبة على إنجاز مهارات الغناء بشكل صحيح.
- ارتكب الطلبة أخطاء جسيمة أثناء أداء الأعمال الغنائية، تتمثل في مهارات التنفس والنطق وإنتاج الصوت. وتأكيدا لهذه المشكلة، تم إجراء تشخيص قبلي، والذي أظهرت نتائجه أن العديد من الطلبة على سبيل المثال، لا الحصر لا يعرفون كيفية أجراء تقنية التنفس الصحيح أثناء الغناء.
- أثبتت نتائج التشخيص البعدي لبرنامج الباحثة المقترح، أن لمجموعة التدريبات الصوتية تأثير إيجابي على تشكيل وتطوير القدرات الصوتية لدى الطلبة.
- بدأ معظم الطلبة بتفهم حالات القضايا الصعبة والبحث عن حلول ممكنة لتصحيح أخطاء الغناء باستخدام التمارين الصوتية لتنمية القدرات الصوتية.

- وبالتالي، فإن الطلبة الذين لديهم مستويات عالية من القدرات الصوتية يتمتعون باحتيـــاط من الإبداع، ويتميزون بإحساس متطور من فن الأداء وثقة بالنفس. وهذا يساعدهم علـــى المشاركة في الأنشطة الموسيقية على كافة المستويات، كما وقد يساهم كذلك فـــي ربـــط مستقبل الطالب بالإبداع الغنائي.

توصيات الدراسة:

في نهاية الدراسة توصي الباحثة بما يلي:

- إدراج فن السامري بشكل خاص بمناهج ومقررات الكورال في الكليات والمعاهد الكويتية المتخصصة بصورة أكبر، وذلك لما تحويه من مهارات أدائية هامة للدارس المتخصص.
- الاهتمام بالموروث الشعبي كمادة أساسية في التربية الموسيقية بشكل عام لما في ذلك أثر في تعزيز الهوية العربية.
- اهتمام القائمين على تدريس الكورال بملاحظة جميع أعضاء الجهاز الصوتي المشاركة في الغناء لدى طلبتهم، وذلك لتحقيق الفائدة الحقيقية أثناء أداء المهارات الأدائية.
- تعزيز وعي الطالب بأهمية الأداء السليم للمهارات الغنائية المدخلة على ألوان الغناء الشعبي لتحقيق الأهداف التي وضعت من أجلها.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية:

- القرآن الكريم.
- إبراهيم، سعاد، (2004). **فن تجويد القرآن**، الطبعة السادسة، القاهرة: مطابع الدار الهندسية.
- ابن خلدون، **المقدمة**. (1995).
- ابن منظور، **لسان اللسان، تهذيب لسان العرب، هذبه بعناية: المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، تحت إشراف الأستاذ عبد أحمد علي مهنا**، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.
- أنيس، إبراهيم، وآخرون (ب.ت). **المعجم الوسيط**، الطبعة الثانية، الجزء الأول، القاهرة.
- بشير، أمل، (2004). **تصور مقترح لتحسين الأداء المتعدد التصويت في مادة الصولفيج وتدريب السمع لطلبة كلية التربية الأساسية باستخدام الإيقاعات والألحان الكويتية الشعبية للأطفال**، القاهرة: علوم وفنون الموسيقى، جامعة حلوان / كلية التربية الموسيقية.
- البلوشي، سلمان، (2009). **استنباط تدريبات غنائية من بعض أغاني البحر الكويتية لطلاب كلية التربية الأساسية بالكويت، علوم وفنون الموسيقى**، القاهرة: جامعة القاهرة/ كلية التربية النوعية.
- بيومي، أحمد، (1992). **القاموس الموسيقي**، القاهرة: وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي.

- حجازي،ليندا، (2012). " **أثر تعلم القراءة الصولفائية في تطــوير مهــارات الغنــاء التقليدي لطلبة المرحلة الأساسية العليا في مدارس التعليم الخاص**". رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.
- حنفي، حسن، (1987م). **التراث والتجديد**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- خورشيد، فاروق، (1992). **الموروث الشعبي**، القاهرة: دار الشروق.
- درويش، رامي (2011). صفات الأصوات البشرية وطبقاتها الصوتية، ســوريا: **مجلــة الحياة الموسيقية**، وزارة الثقافة السورية، الهيئة العامة للكتاب.
- الدويش، عبد الله، (1980). **الفنون الشعبية**، الكويت: مطابع القبس التجارية.
- الديكان، غنام، (1995). **الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية**. الجزء الأول، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- رحاحله، أحمد زهير، (2008). **توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر**، عمان: دار البيروني للنشر والتوزيع.
- الرشيد، خالد عبد القادر عبد العزيز، (2014). **الموسوعة الميســرة للألفــاظ الحيــاة الاجتماعية في البيئة الكويتية**، الطبعة الأولى، الكويت: مطبعة الخط.
- الرميثان، عبدالله، (1998). " **فنون الخماري في دولة الكويت**" **دراسة تحليلية**، رســالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، مصر.

- الرميثان، عبدالله، (2002). **المقامات المكونة للعرضة والسامري في دولة الكويت وإمكانية الاستفادة بها في الإبداع الموسيقي الكويتي المعاصر**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، مصر.
- زايد، علي عشري، (1997). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: دار الفكر العربي.
- شورة، نبيل، (2002). **قراءات في تاريخ الموسيقى العربية**، القاهرة.
- شوني، ايرشيبيت. (2010). **تطبيق مبادئ كوداي – منحنى التربية الموسيقية حسب منهجية كوداي**، ترجمة حداد، رامي وعبد الحفيظ، أياد، عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع.
- صادق، حامد (1996). **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
- صبري، عائشة وصادق، آمال، (1973). **طرق تعليم الموسيقى، مكتبة الأنجلو المصرية**، القاهرة.
- عبد الرضا، حسين، (2003). **التعدد الإيقاعي في الموروث الشعبي الكويتي. علوم وفنون الموسيقى**، القاهرة: جامعة حلوان / كلية التربية الموسيقية.
- عبد الكريم، عواطف، (2000). **معجم الموسيقى**، القاهرة: مركز الحاسب الآلي، مجمع اللغة العربية.

- عدس، عبد الرحمن، (1999). **أساسيات البحث التربوي**، الطبعة الثالثة، عمان: دار الفرقان.
- الغوانمة. محمد، (1992) "**توظيف التراث الغنائي الأردني في تعليم الموسيقى العربية في المعهد الوطني للموسيقى/ مؤسسة نور الحسين**". اطروحة دكتوراه غير منشوره، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.
- قضاه، محمد، (1994). **التلفزيون والفلم**، عمان: دار الفكر.
- كامل، فؤاد، (1970). **جماليات الإبداع الموسيقي**، تأليف جيزيل بروليه، بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- الكبيسي، طراد، (1978). **التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث**، بغداد: وزارة الثقافة والفنون.
- مبارك، بندر عبيد، (1996). **الأغنية الكويتية بين الأصالة والتطور**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، مصر.
- مجمع اللغة العربية، (2000). **معجم الموسيقى**، القاهرة: مجمع اللغة العربية.
- محمد، عادل، (1993). **أغنية السامري**، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، مصر.
- محمد، عادل، (1997). **أسلوب أداء فنون الخماري والسنكني والشبيثي وإمكانية الاستفادة منهما في الكورال في دولة الكويت**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، مصر.

المراجع الأجنبية.

- Apel, Willi. (1972), **Harvard Dictionary of music,** Massachusetts, U.S.A. Second edition: revised and enlarged, the Belknap press of Harvard university press. Cambridge.
- Fielden, Thomas. (1934), **The since of pianoforte Technique**. London, U.K, 2nd edition, Macmillan and Co.
- Fields V.(1977), **Foundations of the Singbrs Art**, N.Y: Vantage Press.
- Hindemith. P. (1973), **UnterweisunginTongatz, C**, Teilschott: Theoretischer, Mayence.
- Kozhevnikov. I.S. (2013), **Academic choir**. Magnitogorsk: Ministry of Education and Science of the Chelyabinsk region.
- Luciana del ben. (2004), Contextualized Improvisation in Solfege Class, (Regina Atunes Teixeira dos Santos), Brazil: **International Journal of Music Education**, Federal University of Rio Grande do Sul.
- Matthay, Tobias. (1932), T**he visible and invisible in pianoforte technique,** London, U.K: Oxford university press,
- Teitsma, Julie,(2010), **The effect of popular and classical music aural discrimination training on the aural discrimination skills of middle school students**, USA: A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music in Music Education in the College of Arts and Communication William Paterson University of New Jersey.

EMPLOYMENT OF FAN ALSAMIRI IN CHOIR TEACHING FOR THE PREPARING PHASE IN THE HIGHER INSTITUTE OF MUSIC IN KUWAIT

By
Fatat S.M. Yaseen

Supervisor
Dr. Haitham Yaseen Sukkarieh

Co - Supervisor
Dr. Abdullah H. A. Al Rumaithan, Prof

ABSTRACT

The study addressed the method of Employing Al Samiri to teach "Choir" singing in the preparatory stage at the Higher Institute of Musical Arts in Kuwait, since the study aimed to develop performance skills of Choir singing among students implementing "Al-Samer" art singing of Kuwaiti folklore in the teaching of Choir singing.

The study problem emerged from the researcher personal experience herself, as she noticed there are difficulties in performing skills of the Institute students in the musical program prepared for them, especially among students of preparatory stage, and, therefore, lies the problem of the study to find a way effectively to bridge that gap by employing the popular singing to teach students Choir singing optimally.

The study sample consisted of all students in the course of the preparatory stage at the Higher Institute of Musical Arts in the State of

Kuwait and they were (39) students, including (21) males and (18) females. The researcher used in this study, the scientific method for the purposes of development for its suitability for this kind of researches, where she proposed an implementation process of a training program for choir students in the preparatory stage at the Higher Institute of Musical Arts in Kuwait, based on using "Al-Samer" art.

The most prominent results of the study:

• Individual skills can be developed and achieved good results by using popular songs in general.

• Kuwaiti folk singing can develop choral vocal skills, through using acoustic musical training, which in turn also help promote the learning of the popular singing style.

• Al-Samiri singing has the ability to develop the following singing skills; Pronunciation, breathing, excretions, and body status during singing.

The researcher ends with a set of recommendations, among which was the inclusion of the popular Kuwaiti musical arts.